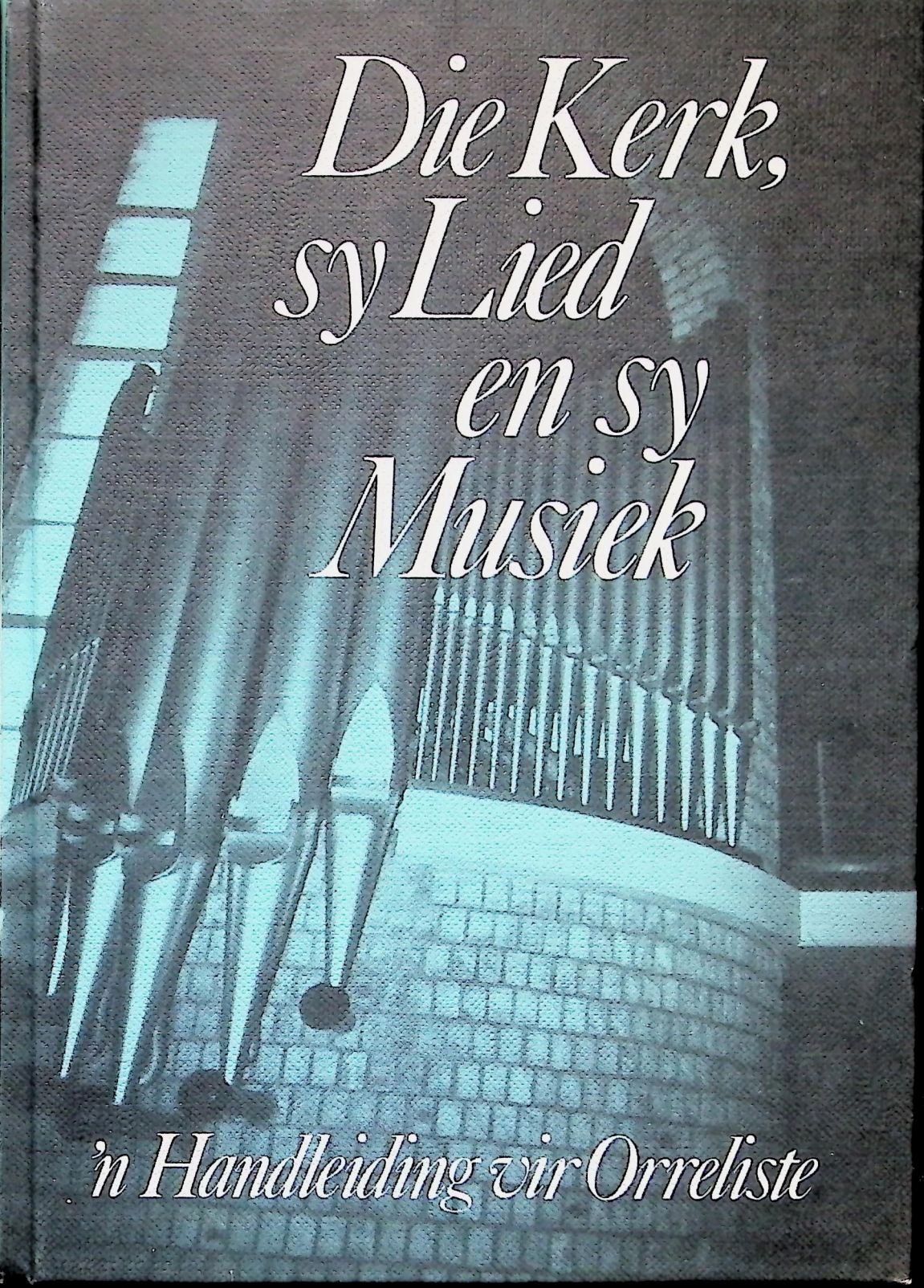


Die Kerk, sy Lied en sy Musiek

'n Handleiding vir Orrelliste

Die kerk, sy lied en sy musiek

'n Handleiding vir orreliste

HAUM
PRETORIA

© HAUM Opvoedkundige Uitgewery, Pretoria
Eerste uitgawe, eerste druk 1982

ISBN 0 7986 0539 1

Geset in 10 op 12 Palatino deur
Dieter Zimmermann Edms Bpk, Johannesburg
Gedruk deur Gutenberg Boekdrukkers, Pretoria

KITAL

Inhoud

HOOFSTUK I

A Die liturgie van die kerk 1

B Die invloed van die liturgie op die spel van die orrelis 5
1 Voor en na die erediens 5
2 By die voorspel van die korale 8
3 Op die tempo van die korale 10

HOOFSTUK II

A Die musiek van die kerk 12

1 Bybelse grondslag 12
2 Die ontwikkeling in die kerk van Rome 13
3 Na die Kerkhervorming 17
4 Gevolge van musica falsa 22
- By kunsmusiek 22
- By volksmusiek 22

5 Die nuwe Psalm- en Gesangboek 24

B Die musiek vir die kerk: sy gebruik voor, tydens en na die erediens 26

HOOFSTUK III

Die sang van die gemeente: Die vereistes en verwagtings daaraan gestel 38

1 Die sang van die gemeente 38
2 Die musiek is draer van die belydenis 43
3 Eise aan die gemeente stel? 48

HOOFSTUK IV

Die instrument van die kerk, sy karakter, sy registers en sy bou 51

1 Die instrument 51
2 Die karakter van die orrel 52
3 Die registers van die orrel 55
4 Die verskillende sisteme 62

HOOFSTUK V

Die orrelis van die kerk 74

1 As gelowige 74
2 As dienaar van die kerk 74
3 As vakkundig opgeleide musikale mens 76

Naamlys 82

Woordverklaring 85

Bronnegids 91

1 Liturgie 91
2 Musiekgeskiedenis 91
3 Orrelbou 91
4 Psalms en Gesange op dieselfde melodie 92
5 Gesange in volgorde met verwysing na die nommers waar dieselfde melodie gebruik word en met verwysing na dieselfde melodie by die Psalms 93

Woord vooraf

Die Kerk, sy lied en sy Musiek is onder redaksie van ds Daniël F Erasmus jr saamgestel. Dit is inhoudelik versorg deur mnr W Mathlener, direkteur van die Konservatorium vir Musiek, Pretoria en deur ds W P Prinsloo. Dit het geskied in opdrag van die Raad vir Kerkmusiek van die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika en is die uitvloeisel van 'n opdrag van die Algemene Kerkvergadering dat 'n handleiding vir orreliste moet verskyn.

As handleiding vir orreliste wil die werk beklemtoon dat die kerksang nie 'n kunslied is nie en dat die instrument en die orrelis ondergeskik is aan die erediens. Omdat dit benewens literatuurlyste en liedere-opgawes, ook 'n oorsig bied oor die ontwikkeling van die Protestantse kerklied, kan dit vir die predikante van die kerk handig en bruikbaar wees.

Die werk word aangebied met die vertroue dat dit in diens van die kerk en tot lof van God sal wees.

D J C van Wyk

Pretoria, Julie 1980

1

A Die liturgie van die kerk

Erediens is gesprek

God, die Vader van ons Here Jesus Christus, is die God van die Woord. Hy is die God wat Homself in Jesus Christus geopenbaar het, bekendgestel het in menslike taal as ons Skepper en Verlosser. Sy openbaring het na ons toe gekom as Woord, Daad en Persoon en dit is van die Woord, Daad en Persoon van wie die Bybel deur mense getuig. God praat daarom vandag nog met ons, openbaar Homself nou nog deur die woorde van mense wat getuig van dié Woord – Jesus Christus.

'n Erediens is ook niks anders as 'n gesprek nie! God praat met ons, en ons mag en moet antwoord op dít wat Hy sê.

Daarom definieer prof dr J I de Wet die erediens so: Dit is 'n geloofstigtende en Godverheerlikende openbare ontmoeting tussen God en sy gemeente.

By hierdie ontmoeting en in hierdie gesprek neem God die inisiatief. Dit is die Here self wat sy gemeente in die openbaar saamroep. Hy stig en vermeerder hulle geloof deur wat Hy aan hulle sê.

Maar hierdie ontmoeting met die lewende God self, bied ook vir die gemeente die geleentheid om aan God iets te sê; om in nederigheid te bely dat hulle skuldig staan voor Hom; om in erkentlikheid te beken dat hulle nie sonder Hom kan en wil lewe nie; om in dankbaarheid te juig oor sy goedheid en oor sy genade.

Wat beteken die woord liturgie?

Hierdie gesprek, hierdie Woord en antwoord, met ander woorde die dialoog tussen God en sy gemeente, word liturgie genoem.

Die woord *liturgie* is 'n Griekse woord wat vrywillige diens beteken. Dit het oorspronklik beteken om diens te lewer aan die volk en aan die staat, maar mettertyd het dié betekenis vervaag, sodat die woord aanduiding geword het vir enige vorm van diens in die algemeen. Ook die diens aan die gode is later deur hierdie woord aangedui.

In die Griekse vertaling van die Ou Testament word die woord hoofsaaklik gebruik in gedeeltes wat op die diens aan God (kultus) betrekking het; uiteindelik word dit dan die vakterm vir kultiese diens wat die priesters en Leviete in die tabernakel en in die tempel verrig het.

As ons al die tekste in die Nuwe Testament nagaan waar hierdie woord en sy aanverwante vorme voorkom, dan is dit duidelik dat die woord toegepas word op dienslewering binne die erediens. Die woord liturgie het in die kerk egter eers in die sestiende eeu in gebruik gekom en wel as vakwetenskaplike term vir die amptelike vasgestelde vorm van die verkeer tussen God en sy gemeente.

Hierdie amptelike vasgelegde vorm van die erediens, is nie iets wat op die wispelturigheid van mense berus nie! Die kerk staan en lewe uit die Woord van God. Daarom fundeer alle liturgiese elemente (dit is die elemente van die verkeer in die gesprek tussen God en sy gemeente) op Bybelse grondslag. Dit beteken egter nie dat ons op 'n sekere bladsy van die Bybel nou 'n kant en klaar en uitgewerkte en geordende liturgie sou kry nie! Die verskillende elemente kom egter oral voor waar die Here God met sy mense praat, en waar hulle Hom met toewyding dien, verheerlik en vereer.

Beginsels by die vasstelling van 'n liturgiese vorm vir die erediens

Die eerste beginsel vir die vasstelling van 'n besondere vorm vir die erediens is dus: gehoorsaamheid aan die Heilige Skrif!

Daar is in 'n Christelike erediens orde, omdat God 'n God van orde is! (Hy wil net so min chaos in dáárdie gesprek hê, as wat ons daarvan sou hou om kort-kort in die rede geval te word wanneer ons in 'n gesprek verkeer!) Die Here kan daarom alleen op 'n wyse wat Hy self daarvoor neergelê het, reg en ordelik gedien word.

By die keuse en by die rangorde van die liturgiese elemente van die erediens, moet ook rekening gehou word met die gebruike van die kerk van Jesus Christus deur die eeue heen en op verskillende plekke. Sy kerk bestaan nie net van gister af, en ook nie net op een bepaalde plek nie. Wat vir die geskiedenis van die kerklied deur die eeue heen geld, geld ook vir die liturgie. Om die geestelike rykdomme wat die geskiedenis vir ons bied te negeer, is om die gemeenskap met die kerk van alle eeue op te sê en te verloor!

By 'n verantwoorde erediens is dit voorts ook noodsaaklik dat die kerk rekening sal hou met die hede. Die inhoud van wat in die

erediens deur die liturgie gedra word, bly dieselfde, maar die vorm waarin dit gebring word, pas aan by eie tyd en omstandighede. Die vorm is nie die hoofsaak nie – tog is die vorm belangrik.

Juis daarom mag dit nooit verstar nie, omdat dit maklik daartoe kan lei dat ook die inhoud daardeur verlore gaan. Die erediens moet altyd wees: lewende omgang met God, dit wil sê werklike gesprek waarin ons mekaar hóór en verstaan. Vormwysiging mag egter nooit rus op indiwiduele willekeur nie, maar moet deur die kerk aangebring word ná gehoorsame luister na wat die Woord sê.

Uit bostaande is veral één saak duidelik. Die erediens is nie daar om indiwiduele smaak te bevredig nie, maar moet só ingerig word, dat die openbare ontmoeting tussen God en sy gemeente die beste daardeur gedien kan word.

Verskillende liturgiese elemente

Hoe moet ons nou die verskillende elemente van die liturgie in hul oorsprong, grond en betekenis verstaan? Anders gestel: wat behoort die rang- en volgorde van die elemente te wees?

Teologies staan die saak so: Die Here het ons eerste liefgehad. Hy het eerste na ons toe gereik! Hy het eerste met ons kom praat in ons verlorenheid sonder Hom. Omdat Hy dit gedoen het, het ons nou die geleentheid om daarop te antwoord. Ons antwoord is gebore en is gegrond in die Woord! Omdat Hy ons liefhet, mag ons in wederliefde antwoord. Ons geloof van die menslike kant af gesien, is dan in hoofsaak niks anders nie as 'n menslike antwoord op die Goddelike genade. Juis dit bepaal die rang- en die volgorde van die openbare gesprek tussen God en sy gemeente, naamlik die erediens.

Dit beteken dat die elemente waaruit die erediens opgebou word, so gerangskik moet word dat dié wat die karakter van God se Woord dra, altyd vooraf moet gaan aan dié wat die karakter van die gemeentelike antwoord openbaar.

Die erediens bestaan dus in hoofsaak uit hierdie twee elemente, naamlik die Woord van God aan die een kant en die antwoord van die mens aan die ander kant.

Die Woord van God bereik die gemeente in die volgende gestaltes:

1 Die seëngroet

Dit bestaan uit die votum en uit die groet.

Eersgenoemde is 'n tekswoord, 'n voorafgaande belydenis van die

vergaderde gemeente uit die mond van één (naamlik die liturg, die predikant), wat impliseer dat niks anders hierna in die erediens gaan plaasvind nie, as om aan God alleen al die eer en al die verheerliking toe te bring. Die votum is eintlik die brug of die oorgang, die prelude ('n voorafgaande voorbereiding vir die erediens) tot die eintlike begin van die erediens deur die groet.

Die groet is die begin van die erediens. Die Here groet sy gemeente deur middel van sy geroepe dienaar, die predikant.

2 Die wet

Dit dra 'n dubbele betekenis:

Dit openbaar aan ons die wil van God in ons sondige en chaotiese lewe en dit is God se handreëling vir die dankbare lewe wat ons aan Hom verskuldig is – die wet sê immers hóé ons die Here dankbaar moet wees.

3 Die skriflesing

Dit is 'n brief van God uit die hemel, gerig aan die adres van elke lidmaat van die gemeente.

4 Die prediking

Omdat ons hierdie brief in vertaalde vorm het, moet ons dit oorsit in die taal, begrip en omstandighede van elke gemeente en van elke lidmaat, sodat elkeen daarin die Here met hom of haar hóór praat. Die preek is die uitleg van die Woord van God, sodat almal wat dit hoor, dit werklik hóór en verstaan.

5 Seën

Die seën aan die einde van die erediens vind sy grond in die Bybel.

In die Ou Testament vind ons onder andere die Aäronitiese seën in Numeri 6:22-27. Die Here God wil ook hê dat die Goeie Boodskap van sy liefde en genade, deur ons lewe na buite toe (dit is na die wêreld toe), ingedra moet word. Hierdie seën is nie net troos en belofte nie, maar ook opdrag aan elke gelowige. Die apostel Paulus sluit die meeste van sy briewe met so 'n seënspreuk af. (Vergelyk byvoorbeeld 2 Kor 13:13.) God stuur sy gemeente in sy Naam en deur sy krag die wêreld in!

Die antwoord van die gemeente bestaan op sy beurt weer uit die volgende elemente:

1 Geloofsbelydenis

Dit is die antwoord van die gemeente op God se Woord in die voorlesing van die wet. Dit bestaan uit 'n skuldbelydenis, asook die erkenning dat God die gemeente ondanks hulle skuld, genade bewys. Die geloof in God is deel van sy genadegawes.

2 Gebed

Die Heidelbergse Kategismus noem die gebed die "vernaamste deel" van ons dankbaarheid. In daardie deel van ons gesprek met God mag ons Hom loof en Hom prys, mag ons bely en vra.

3 Die lied

Volgens Calvyn is die lied niks anders as 'n gebed wat gesing word nie. Paulus noem dit ook 'n bewys dat die boodskap van Jesus Christus in sy volle rykdom in ons lewe binnegekom het! (Kol 3:16)

'n Slotopmerking oor die kerklike jaar

Die liturgie van die kerk hou natuurlik ook rekening met die sogenaamde kerklike jaar. Die evangelie van Jesus Christus het op 'n bepaalde historiese en in tydsorde verloop. Eers was daar die belofte van sy koms, daarna sy geboorte, sy lewe, lyding en dood, opstanding, die hemelvaart en uiteindelik die uitstorting van die Heilige Gees.

Van hierdie chronologiese heilsfeite uit die Woord van God word ordelik rekenskap gegee in die wetlesing en prediking met die daartoe behorende en gepaste antwoord van die gemeente.

B Die invloed van die liturgie op die spel van die orrelis

1 Voor en na die erediens

"Die taak van die musiek in, voor of na die erediens, is nie 'n ondergeskikte taak nie", aldus dr D J C van Wyk in sy lesing oor liturgie. Verder sê hy: "Dis ook nie 'n oorheersende taak nie, maar 'n priesterlike, dienende taak."

Dit beteken dus nadruklik, dat die taak van die orrelis in die erediens ver bokant sy agtergrond as musikus uitgaan! Dit lê daarom op hom 'n enorme verantwoordelikheid, dit verhef hom tot priester en dit bring hom gelowig op sy knieë as dienaar van God. Hy mag deel hê aan die lof van en tot die Allerhoogste, deur die aardse

liggaam van Jesus Christus – die kerk – en dit lê tegelykertyd op hom die verantwoordelikheid om die gebed van die gemeente van Christus nie te versteur nie.

Sy aan God gewyde verantwoordelikheid begin reeds vóór die erediens, want met en deur sy spel kan en mag en móét hy 'n brug lê tussen die enkeling wat met sy aardse probleme en sorge vervul, hom wil aansluit en één wil word met die gemeenskap van gelowiges. Prof dr J I de Wet stel dit gepas wanneer hy opmerk: "Die Here verkeer, met ander woorde, nie met 'n klomp losstaande, vroom enkelinge nie, maar met 'n gemeente, die liggaam van Christus." (1 Kor 12:27)

Maar ook die orrelis self wil, as gelowige, aansluit en één word met daardie gemeente, daardie liggaam van Christus, wat in gesprek met sy Skepper mag verkeer en – wat meer is, die orrelis is bevoorreg deur met die toegewyde orrelspel daarvan getuienis af te lê, en op hierdie wyse verkry hy toegang tot die hart van die afwagtende gemeente.

Hierdie skynbaar onmoontlike taak om met musiek deur te dring tot die hart van mense, wat nie na die kerk toe kom om na musiek te luister nie, – trouens wat bes moontlik geen of min begrip van musiek het nie – het menige orrelis al daartoe gebring om hom vanweë sy musikale begrip, verhewe te voel bo die gemeentelede en hom selfs aanmatig, dat hý die mense se (musikale) leermeester moet wees.

Dit is hier waar die kennis en die begrip van die liturgie en van die inrigting van Protestantse erediens ons moet help!

Vooraf moet ons egter vasstel dat die erediens nie 'n blote willekeurige saak van mense is nie, maar wel 'n aangeleentheid van die kerk. Hieruit kan en mag ons dan verantwoordelik konkludeer dat die erediens nie daar is om allerlei indiwiduele smaak te bevredig nie, maar juis so ingerig word dat die openbare ontmoeting tussen die Here en sy gemeente die beste daardeur gedien kan word.

Die orrelis moet daarom by die aanvaarding van sy verantwoordelike en Protestantsgeoriënteerde verpligting, hom bewustelik onderwerp aan die opvatting en eise daargestel deur die kerk. En dit is die kerk wat die sang en die volgorde van die gebeurtenisse vóór, in en ná die erediens, sowel as die betekenis wat daaraan verbonde is, vasgestel het. Dit is die kerk wat die kalender van die kerklike jaar en die liturgiese volgorde van elke erediens in hierdie verband bestudeer en op Bybelse gronde vasstel en omskrywe.

Hoewel die gemeente nie musiekbewus of musikaal onderlê hoef te wees nie, kan wel van 'n meelewende gemeente verwag word dat 'n groot aantal van die melodieë van die lied van die gemeente so goed in die hart van die gemeente veranker is, dat selfs die blote aanhoor daarvan deur hulle met 'n besondere teks verbind word. As die orrelis dus aan die hand van die kerklike jaar soek na 'n bekende melodie wat by die betrokke godsdienstige milieu pas (byvoorbeeld in die lydenstyd, of met pase), sal sy spel vóór die erediens daartoe kan bydra dat die aandag en die godvrugtige verwagting van die afwagtende gemeente gerig word op die besondere en die heilige ontmoeting van die Here met sy gemeente.

Baie orreliste kla daaroor dat hulle nie in staat is om hulle behoorlik vir die diens voor te berei nie, omdat hulle die "briefie" (met psalms en gesange) slegs 'n paar minute voor die aanvang van die erediens kry. Nou is dit waar dat dit 'n ideale toestand sou wees as die predikant in staat is om die opgawe van die psalms en gesange vir 'n erediens 'n week vooruit te gee; maar net so waar is dat 'n orrelis ook sonder hierdie ideale toestand veel kan doen om hom behoorlik vir sy verantwoordelike taak voor te berei.

Ongelukkig is daar nog so baie orreliste heeltemal tevrede as hulle somtyds 'n enkele Saterdag in die kerk sou oefen; maar hulle vergeet dat hulle self baie krities staan wanneer hulle in 'n deftige restaurant sou moes luister na musiek wat net so swak voorberei is as hulle eie spel voor en na die Godgewyde erediens!

Maar mag ons dan daarmee tevrede wees dat ons Godgewyde spel, die orrelspel, net so swak, of selfs swakker is as dié van die plekke van vermaak, waar ons musikale oor die musiek nie wil verdra nie! Mag die orrelspel van u en van my – ons, die bevoorregtes, wat ingelaat word om by die heilige ontmoeting tussen God en sy heilige gemeente in ons hoedanigheid van orrelis te dien en gehoor te word en teenwoordig mag wees – van swakker gehalte wees as dié van 'n musikus wat teen betaling en daarom dikwels onbesield, tot vermaak in 'n restaurant speel?

Vir geen enkele orrelis kan daar 'n verantwoordelike verskoning bestaan dat sy spel vóór en ná die erediens onvoorbereid is nie, want elke orrelis is as lid en as amptenaar van die gemeente, maar veral as gelowige, daartoe verplig om sy dienende spel verantwoordelik en met bedieningsvreugde aan God en aan sy gemeente te wy, al is selfs die beste van ons dade gebrekkig voor die oog en in die oor van ons hemelse Vader.

Dit beteken geensins dat die orrelis in staat moet wees om die mees kunssinnige musiek van die groot meesters van die vorige eeue te kan speel nie; dit gaan by die erediens in die eerste plek om die "hoe", en daarna eers om die "wat". Ons kan met ander woorde sê dat die wyse waarop die orrelis hom op sy verantwoordelike taak voorberei, en die erns en toewyding wat dáárom uit 'n eenvoudige koraal mag opklink, van veel méér betekenis vir God en sy gemeente is as die meesterwerk waaruit die onbeholpenheid van die spel blyk.

Ja, inderdaad – God kyk nie na die uiterlike nie, nie na wat voor oë is en uit die orrelspel en die gebrekkige mensesang opklink nie, maar Hy sien die hart aan.

2 By die voorspel van die korale

- By die aanvang van die erediens

Hier kan 'n kort, waardige voorspel waaruit die melodie en die ritme duidelik spreek, van groot waarde wees. In Gesang 308, in die rubriek *Erediens*, weerklink die karakter en die betekenis van die houding van die gemeente wat wag om sy Heer te ontmoet.

"O allerhoogste Majesteit,
ons kom in u teenwoordigheid
ootmoedig om u Woord vergader.
Ons buig in Christus voor U neer
en smeek U, gee ons tot u eer,
u Gees, waar ons hier tot U nader."

Dit spreek van diepe ontsag en van heilige eerbied in die teenwoordigheid van die Allerhoogste, terwyl ootmoedig gesmeek word om met die Heilige Gees vervul te word, sodat ons uit sy Woord kan leer dat ons nog in gevaar verkeer.

Ook in die pragtige nuwe Gesang 310 word die betekenis van die samekoms van die gemeente so treffend omskryf:

"Sien, o God, in u ontferming
en beskerming
in genade op ons neer,
waar ons in u Naam vergader,
tot U nader,
deur u Gees, en tot u eer."

In Gesang 311 sing ons dit miskien nog wel duideliker:

"God is hier teenwoordig;
laat ons biddend nader,
hier waar ons voor Hom vergader.
God is hier teenwoordig.
Heilig is die Here;
buig in stilte, Hom ter ere!
Wie Hom roem, wie Hom noem
Heer en Hemelvader,
kom nou almal nader!"

Hierdie karakter van wyding en aanmoediging tot godvrugtige stemming bepaal ook die tempo van die voorspel sowel as die registrasie van die voorspel en die koraal.

Vanselfsprekend moet die tempo van die voorspel presies dieselfde wees as waarin die koraal gesing gaan word. Dit is dus nie die orrelis, nie die predikant, nie die ouderling en ook nie die jongmense wat die tempo van die lied bepaal nie, maar wel die gemeente self wat met God praat. Dit benadruk vir ons die feit dat daar in die liturgie geen plek is vir willekeur of persoonlike smaak nie.

- Na die *Wet* en *Belydenis* word baie beslis geen naspel gebruik nie, want die gemeente aanvaar die *Wet* as Woord van God, bely daarop sy skuld en vervolgens ook sy geloof spontaan, en die orrelis kan en mag hieraan niks toevoeg nie!

- Vóór die prediking is om praktiese rede 'n kort voorspel nodig, maar hier word die karakter van die voorspel en koraal in 'n mate bepaal deur die teks van die lied. Vanselfsprekend sal die predikant 'n psalm of gesang kies wat betrekking het op die teks (onderwerp) van sy preek, waarvan die karakter bepaal word deur sy plek in die kerklike jaar.

Maar nou is dit nie die bedoeling dat die orrelis die teks woord vir woord moet uitbeeld en benadruk nie; want die teks moet ingesien en verstaan word in die verband van die karakter van die besondere Sondag uit die kerklike jaar. Op hierdie wyse kan 'n mate van subjektiwiteit omskep word in 'n mate van objektiwiteit.

Hoofsaak is dat voorspel, sowel as lied, met vroom godsvrug in die teenwoordigheid van ons hemelse Vader, getuienis aflê en antwoord op sy genadeboodskap.

• Na die slotgebed volg ook om praktiese redes 'n kort voorspel wat spreek van dank vir dit wat ontvang is, terwyl melodie, tempo en ritme duidelik in ooreenstemming is met die tempo wat die gemeente sal aangee.

By al die voorspele is benadruk dat dit waardig, kort en slegs om praktiese redes nodig is. Eintlik behoort 'n voorspel ook nie in die liturgie gebruik te word nie; Calvyn het oorspronklik bedoel dat nét die gemeente met 'n natuurlike, spontane antwoord op die heilige gebeure sou antwoord. Soos die geloofsbelydenis, as 'n natuurlike reaksie op die Woord van God in die wetslesing, eintlik hardop deur die gemeente gespreek behoort te word, so behoort die gemeente met sy lied spontaan te antwoord op die boodskap van God wat deur die leraar gebring word.

As gevolg van die groot aantal en van mekaar verskillende melodieë waarmee die antwoord van die gemeente tot 'n eenheid gebring word, is dit prakties onmoontlik vir 'n groep mense om die bedoelde melodieë, sonder hulp en in dieselfde toonsoort én met dieselfde ritme, gelyktydig te begin en gelykmatig te sing. Dit sou tot verwarring kon lei en 'n oneerbiedige en 'n onwaardige chaos veroorsaak. Om dit te voorkom, is 'n voorspel noodsaaklik en moet die orrelis besondere aandag daaraan wy om vir die gemeente 'n aanvaarbare tempo en toonhoogte te kies. Die melodie moet duidelik en in ooreenstemming met die karakter van die spesiale plek wat hierdie antwoord in die liturgie inneem, gespeel word.

3 Op die tempo van die korale

Uit die voorafgaande blyk dit duidelik dat die lied van die gemeente nie gesien mag word as 'n musikale uiting nie. Volgens Calvyn is die lied niks anders as 'n gebed wat gesing word nie, en Van Wyk sê hiervan: "Die kerk moet altyd bly besef dat as hy sing, neem hy die Woord van God op die lippe. Dit eis die allergrootste innigheid en verheffing."

Dit moet dan weer eens beklemtoon word dat die gemeente nie 'n koor is nie, nie geïnteresseerd is in musikale waardes nie, maar slegs gekonsentreerde aandag aan die teks wil gee.

Die vraag mag nou ontstaan (in die eerste plek aan die musiekleier, dus die orreliste) of daar van 'n gemiddelde koor verwag kan word dat die lede, wat nie musiek kan lees nie, en wat 'n musiekstuk vir

die eerste keer gaan oefen, onmiddellik in staat sal wees om die melodie en die teks in die tempo soos deur die komponis bedoel, te sing. Elke goeie koormeester weet dat dit 'n hele aantal repetisies van sy koor verg voordat hulle die melodie vlot in tydmaat kan sing, én dan ook nog aandag kan gee aan die bedoeling van die woordgestalte.

Met hierdie gedagte voor oë, moet daar opnuut besin word oor die tempo van ons korale. Bestaan of ontstaan die gevaar hier nie dat deur 'n al te snelle tempo die woorde van die teks halfhartig en onnadenkend op die lippe van baie gemeentelede geneem word nie?

Woord en toon moet in die erediens 'n plegtige, objektiewe, duidelik hoorbare en verstaanbare karakter dra.

Die kerkhervorming het geweldig klem gelê op die verstaanbaarheid van wat daar in die erediens gepraat en gesing word. Tereg – omdat die kerkhervormers verstaan het dat die doel nie is om 'n gewyde stemming te wek nie, maar om God te dien.

2

A Die musiek van die kerk

1 Bybelse grondslag

Die musiek van die kerk van Christus – sy oorsprong en ontwikkeling deur die eeue heen.

Onder musiek van die kerk verstaan ons daardie opsigselfstaande musiek, wat één van die verskillende onderdele van die liturgiese geheel van die geordende erediens uitmaak.

In die Bybel vind ons reeds vroeë aanwysings oor hierdie musiek. Die psalms is vol daarvan:

"Kom, laat ons jubel voor die HEER," (Psalm 95);
"Sing vir die HEER 'n nuwe lied!" (Psalm 96);
"Sing nuwe lof aan God die HERE," (Psalm 98);
"'k Wil in my lied van reg én goedheid sing" (Psalm 101);

en nog baie meer kan opgenoem word.

In die Ou Testament vind ons ook daarom die bewyse van God se betrokkenheid by die lied van sy kinders; die lied van gelowiges word deur Hom so belangrik geag, dat Hy die stam van die Leviete spesiaal aanwys om dit in goeie orde en met verantwoordelikheid te lei.

Maar ook in die Nuwe Testament word aan die sang van die gelowiges aandag gegee en daarom sê Paulus met veel nadruk: "... en sing onder mekaar psalms, lofgesange en ander geestelike liedere; sing met julle hele hart tot eer van die Here." (Ef 5:19)

Hierdie musiek is die musiek van die kerk, en oor hierdie besondere musiek mag daar geen misverstand bestaan nie!

Deur die eerste Christengemeentes is elemente van hierdie besondere musiek uit die sing van die Joodse sinagoge oorgeneem. Na die gewoonte van die Joodse manier van psalmodie (die kuns om psalms te sing by die erediens) is die resiteer van 'n psalmteks op een enkele toonhoogte, met by ruspunte bepaalde kadense, deur die eerste Christengemeentes oorgeneem en leef dit nog voort in die Gregoriaanse sang van die Roomse kerk.

Na die gebod van Paulus het die vroeë Christelike kerk, behalwe die psalms en die lofsange (die bekendste is "Die Lofsang van Maria", wat bekend staan onder die naam "Magnificat"), ook gebruik gemaak van sogenaamde vrye gedigte, himnes (lofliedere aan God). Hierdie himnes is op maklike melodieë getoonset en het vanuit die Ooste oor die hele antieke wêreld versprei. Hulle was oorwegend sillabies, met ander woorde die woorde van die lied het volgens die afsonderlike lettergrepe oor elke noot versprei: elke lettergreep staan teenoor één enkele noot (vergelyk byvoorbeeld Gesang 330:1, die eerste reël). Daarenteen – wanneer één lettergreep van 'n woord oor twee of meer note versprei is, noem ons dit melismaties (vergelyk Gesang 330:1, die sewende reël).

Vanselfsprekend (mede as gevolg van 'n primitiewe, gebrekkige oorskryf en musieknotasie) het hierdie melodieë soms groot veranderings ondergaan en is hulle dikwels met (kerk-) vreemde elemente aangevul. Maar ook in die toepassing en in die gebruik van dergelike liedere in die erediens het daar met verloop van tyd meningsverskille ontstaan; as gevolg daarvan het 'n groot aantal verskillende liturgieë (dit is die gebede, handelinge, liedere, ensovoorts van elke erediens) die eenheid van die kerk bedreig.

2 *Die ontwikkeling in die kerk van Rome*

Verskillende pouse het gestreef na meer eenvormigheid in die liturgiese gebruike, maar dit word eers deur Pous Gregorius I, (die Grote, oorlede ± 604 nC) bereik. Die Rooms-Katolieke liturgiese musiek word om daardie rede tot vandag nog aangedui met die naam "Gregoriaans".

Deur Pous Gregorius I word daar aan elke afsonderlike kerkdag spesiale liedere toegewys, terwyl 'n aantal ander liedere by elke erediens gebruik word. Daarom word die erediens so deur hom tot een sinvolle geheel saamgebind, en hierdie geheel word *mis* genoem.

Die woord *mis* is afkomstig van die slotformule van die erediens "Ite, missa est" wat beteken: "gaan nou, die diens is klaar!"

Die erediens – *mis* – bestaan uit vyf vaste dele en wel:

I *Kyrië* (Heer, ontferm U, Christus, ontferm U, Heer, ontferm U);
II *Gloria* (Eer aan God in die hoogste hemele – Lukas 2:14) wat nie by die requiem (erediens by die afsterwe van 'n gelowige) en ook nie gedurende advent en lydenstyd gebruik word nie;

III *Credo* (geloofsbelydenis van Nicea) en wat ook by die requiem, advent en lydenstyd weggelaat word;
IV *Sanctus en Benedictus* (Sanctus – driemaal Heilig, Jes 6:3); Benedictus – Geseënd is Hy wat in die Naam van die Here kom! – Matt 21:9);
V *Agnus Dei* (Lam van God – Joh 1:29) by die voorbereiding tot die nagmaal (communio).

Die belangrikste van die *gesonge mis* (in teenstelling met die mis wat gelees word), is die liturgiese sange en hulle is verdeel in twee dele:

- Die Ordinarium Missae (die gewone van die erediens) wat bestaan uit die hiervoor genoemde vyf vaste dele ... en
- Die Proprium Missae (die mis-dele wat eie is aan die spesiale dag) en hierdie wisselende dele is:
  Introïtus (wat gesing word as die priester na die altaar gaan om stille gebede te doen);
  Graduale (trapsang – afkomstig van die gewoonte toe 'n voorsinger op die trappe na die altaar 'n lied gesing het);
  Alluluia (lofsang melismaties) of *Tractus* (wat op die dae van boete of roubeklag gesing word);
  Sequentia (wat volg na Alluluia of Tractus).

Die Konsilie van Trente beperk die gebruik van die Sequentia tot die volgende vyf:

- Victimae paschàli láudes (die gelowiges offer aan die paaslam 'n loflied (± 1050));
- Véni Sáncte Spiritus (kom Heilige Gees (1198–1216));
- Láuda Sion Salvatórem (loof o Sion u Bevryder (1225-1274));
- Stábat Máter dolorósa (sy het aan die kruis gestaan, die lydende moeder (± 1306));
- Dies irae (dag van toorn, ± 1200).
  Offertorium (wat tydens die opdrag en seëning van brood en wyn gesing word);
  Communio (wat tydens die "communie" – die eet van die heilige Hostie – ouel – gesing word, dus eintlik by wat ons die "nagmaal" sou noem.

Om die liedere van die kerk suiwer te bewaar en om eenheid in die uitvoering daarvan te bevorder, het Pous Gregorius I die alreeds

bestaande skool vir kerksangers (priesters, koorleiers en koorknape), die sogenoemde "Schola Cantorium" te Rome, gereorganiseer. Vanuit hierdie skool is die nuut geordende kerksang na die ander lande van Europa gebring en versprei.

'n Groot deel van hierdie sange wat nou die offisiële lied van die kerk was, is voorts bedoel om deur die gemeente gesing te word. Hulle was eenvoudig, meesal op note van gelyke waarde, en het geen onderverdeling van tydseenhede geken nie. Hoewel verlenging van nootwaardes wel voorgekom het, was daar geen sprake van gelykblywende tyd nie. Hulle was vry ritmies en gebaseer op afwisselende groepe van twee en drie tydseenhede. Swaar- en ligte-maatdele is eintlik nie aangeneem nie, maar daar is wel onderskeid gemaak tussen spanning, "arsis" en ontspanning, "tesis".

Casper Höweler sê hiervan: "Vermoedelijk werden de zangen sedert de elfde eeuw uitgevoerd volgens het beginsel: alle noten dezelfde teleenheid. De aanhangers van de metrische lezing menen, dat uit deze tijd de verwaarlozing van de verhouding lang-kort stamt."

Hierby kan dus heel merkwaardig opgemerk word dat die bevraagtekening van die ritmiese sang van ons psalms tans (op heel- en halfnote, óf op note van gelyke tydswaarde) glad nie 'n nuwe strydvraag van die twintigste eeu is nie!

Prof dr K P H Kempers sê: "Deze onzekerheid vloeit voort uit de gebrekkigheid van het toenmalige notenschrift, van de Middeleeuwsche Commentare daarop, of van onze interpretatie daarvan."

Soos gesê, was die grootste deel van die liedere uitsluitlik vir die gemeente self bestem, maar mede as gevolg van die groot veranderinge en geweldige uitbreiding op alle terreine van musiekontwikkeling gedurende die Middeleeue, is ook hierdie regmatige aandeel aan die liturgie deur die gelowiges later deur die vaste koor oorgeneem.

Ten dienste van hierdie *Handleiding vir Orreliste* moes die herkoms en ook die agtergrond van die lied van die kerk as geïntegreerde onderdeel van die liturgie gegee word. Daarom is gepoog om duidelik te maak dat uit die gebruike van die vroeg-Christelike kerk, die liturgie van die Rooms-Katolieke Kerk ontwikkel het. Vanselfsprekend het, gedurende die eerste tien eeue na Christus, die voortdurende groei van die kerk en die voortdurende uitbreiding en soeke na 'n sinvolle liturgie, gepaard gegaan met voortdurende verwarring, misverstande en onsekerhede.

Die oorsaak hiervan is egter nie net teologies van aard nie; dit is eerder veroorsaak deur die geweldige uitbreiding op musikale terrein. Die musiek van die kerk was oorspronklik eenstemmig, maar vanaf die tiende eeu begin die meerstemmigheid. Reeds gedurende die negende eeu was daar pogings om teenoor 'n bepaalde melodie 'n ander, kontrasterende melodie te improviseer, maar ons kennis daarvan berus hoofsaaklik op 'n traktaat uit die tiende eeu. Hierdie nuwigheid ("uitvinding" noem Höweler dit), het geweldige gevolge vir die ontwikkeling van die musiek gehad. 'n Reeks van komponiste, wat in groepe of skole verdeel kan word, volg mekaar nou gedurende ses eeue op, en beoefen hoofsaaklik die vervolmaking van die nuwe uitvinding wat nou genoem word: "polifonie".

Die toppunt van hierdie ontwikkeling, wat ons nou aandui met die woord "kontrapunt" of "kontrapuntaal", word deur Giovanni Pierluigi da Palestrina bereik. Kempers sê van sy komposisies dat: "de kerkmuziek nogeens in hoogste volkomenheid alle phasen van haar ontwikkeling doormaakte, om tenslotte uit te loopen in een gedaante, die al het vorige overtreft en die tot het ook kerkelijk erkende ideaal van godsdienstige muziek is geworden".

As gevolg van hierdie ontwikkeling is agtereenvolgens die noteskrif verbeter en is die kerktoonaarde uitgebrei. As gevolg dáárvan het die karakter van die kerktoonaarde ten slotte heeltemal verlore geraak (musica falsa en musica ficta).

Dit is opmerklik dat die grootste komponis van die bloeitydperk van die kontrapuntale skole, Palestrina, enkele jare na die begin van die Kerkhervorming gebore is. Dit beteken dus dat die hoogtepunt van die ontwikkeling van die musiek van die Rooms-Katolieke Kerk eers ná die Kerkhervorming ontstaan het! En daardie hoogtepunt in die ontwikkeling van die kerkmusiek, wat ook Kempers aandui as "die kerklike erkende ideaal van godsdienstige musiek", is bereik as gevolg van die ingrype van Pous Marcellus II en die Konsilie van Trente wat besef het dat die musiek van die tyd besig was om sy kerklike karakter te verloor. (Palestrina se "Missa Papae Marcelli" wat opgedra is aan Pous Marcellus II, het volgens sommige geskiedskrywers die kerkmusiek gered van die dreigende verbanning uit en deur die kerk.)

Hierdie geskiedkundige feit bewys in elk geval dat die selfstandige deelname van die gemeente aan die offisiële musiek van die Rooms-Katolieke Kerk, in die dae van Calvyn en Luther, weinig of geen plek ingeneem het nie. Höweler sê hiervan: "De Palestrinastyl

is inderdaad volmaakt van schoonheid, maar de belijdenis is daaraan ondergeskikt geworden."

Hoewel daar voor die Kerkhervorming ook geestelike liedere in die volkstaal by sekere newedienste, by bedevaart en vir huisgodsdiens gebruik is, het hierdie liedere nooit plek ingeneem by die liturgie van die kerk nie.

Vir die musikus is kennis van die ontwikkeling van die Rooms-Katolieke kerkmusiek van groot belang, omdat gedurende die hele tydperk van die Middeleeue die musiek in die algemeen, juis deur en in die kerk, sy grootste ontplooiing van eenvoudige, eenstemmige gebruiksmusiek tot kunsmusiek belewe het.

Binne die bestek van hierdie hoofstuk moet egter volstaan word met 'n verwysing na literatuur-opgawes aan die einde van hierdie handleiding, waarin hierdie ongelooflike ontwikkelingsproses volledig beskryf word.

3 Na die Kerkhervorming

Die Kerkhervorming van die sestiende eeu deur Calvyn, Luther en andere was in wese 'n poging om aan die bestaande wantoestande op teologiese terrein langs geordende weë verandering aan te bring. Dit sou die leser te ver wegvoer om op die presiese verloop van die musiekgeskiedenis in die verskillende lande van Europa in te gaan. Daar moet volstaan word met 'n verwysing na die feit dat in sommige dele van Nederland, Duitsland, Switserland en ook ander lande, 'n groot aantal kerkgeboue, wat oorspronklik besit was van die Rooms-Katolieke Kerk, sedert die verbreiding van die Kerkhervorming in hierdie lande deur gemeentes van die Reformasie oorgeneem is.

Vanselfsprekend moes die Reformatore as gevolg van die geestelike betekenis van die Kerkhervorming, weer weë naspeur waardeur die gelowiges van nuuts af, soos by die eerste Christengemeentes, daadwerklik betrokke sou wees by die heilige gebeure in die erediens.

Daar moes nuwe musiek ván die kerk gesoek en geskep word. Daarby moes as eerste noodsaaklikheid in die onderskeie kerke gesorg word dat die nuwe lied van die kerk in die betrokke landstaal sou wees. (Die tekste van die musiek van die Rooms-Katolieke Kerk was in die Latynse taal, wat vir die meeste mense van die sestiende eeu nie meer verstaanbaar was nie.)

Calvyn het vir die kerk net psalms in die volkstaal, en in die berymde vertalings van Marot en De Bèze toegestaan. Vir die musiek het hy daarby gebruik gemaak van Louis Bourgeois, wat ou godsdienstige melodieë en Franse volksliedere vir daardie doel aangepas, maar ook 'n aantal nuwe melodieë geskep het.

Na die dood van Bourgeois is sy werk voortgesit deur Maistre Pierre.

Op sy beurt het Luther probeer om soveel as moontlik van die Roomse elemente in die erediens te behou. In die kerke van groot stede is selfs die Latynse mis behou, terwyl in kleiner dorpe nog steeds die Gregoriaanse melodieë, in die Duitse taal en met 'n vereenvoudigde liturgie, gebruik is. Hierdeur is 'n groot aantal Duitse geestelike liedere van 'n plek in die erediens verseker. Hierdie gemeentegesange, die Protestantse koraal, het op die lang duur sy stempel op die Lutherse erediens afgedruk.

Luther self het ook 'n aantal voor-reformatoriese geestelike liedere vir die gebruik in die Lutherse kerk bewerk en aangepas. Enkele voorbeelde, wat ook in ons nuwe Gesangboek opgeneem is, word hierby opgenoem:

Véni redemptor gentinum, vind ons in bewerkte vorm terug in ons huidige Gesang 75;

Véni creátor spíritus, het "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist" geword, en is in ons huidige boek afgedruk as Gesang 210;

Christe qui lux es et dies, het "Christe, der du bist Tag und Licht" geword, en vind ons in Gesang 303 en 345.

Van Nikolaus Decius (1539) noem ons:

Gloria in excelsis, wat "Allein Gott in der Höh sei Ehr", geword het; die huidige Gesang 3 en Gesang 148;

Agnus Dei, het "O Lamm Gottes unschuldig" geword – ons Gesang 119.

Die teologiese verskil tussen hierdie twee groot kerkhervormers kom ook in die keuse van die lied van hulle kerk opsigtelik na vore.

Calvyn bly so ver moontlik weg van alle herinnerings en bande met die ou Rooms-Katolieke Kerk. Niks anders as die suiwer Bybelwoord, die psalms, mag deur die gelowiges op hulle lippe geneem word by die samekoms van God en sy gemeente nie!

Luther daarenteen, wil juis soveel as moontlik behou uit die Rooms-Katolieke Kerk en dit slegs volgens sy denkbeelde en oortuiging in ooreenstemming bring met die Heilige Skrif.

Selfs die Latynse mis wil hy behou; self lewer hy 'n daadwerklike bydrae tot die vertaling van sommige Roomse geestelike liedere. Maar hy skep ook nuwe tekste in die landstaal, en ook nuwe melodieë waardeur hy die weg aanwys na die geboorte van 'n totale nuwe musiekvorm, naamlik die Protestantse koraal.

Onteenseglik was die skepping van die Protestantse koraal 'n waardevolle en belangrike bydrae tot die ontwikkeling van die musiekkuns, en ons hoef maar net die naam van Johann Sebastian Bach te noem om te besef dat die invloed hiervan ook tot ver buite die kerklike kringe deurgedring het.

Daar is egter ook 'n ander sy van die verskil tussen die keuse van Calvyn en dié van Luther ten opsigte van die lied (musiek) van die kerke van die Hervorming; mede as gevolg van die geweldige verandering in die ontwikkeling van die musiek as kuns ten tye van die Kerkhervorming, het daar 'n groot en belangrike stylverskil tussen die psalms van Calvyn en die korale van Luther ontstaan.

Die melodieë van die Calvinistiese psalms is voorsien deur Bourgeois, Guillaume Franc en Maistre Pierre (waarskynlik Pierre Daque, volgens Höweler). Soms het hulle self die melodieë geskep, meesal gebruik hulle ook Franse volksliedere – almal met halwe en heelnote.

Kempers noem net die name van Bourgeois en Maistre Pierre en sê vervolgens dat hulle die melodieë, ontleen aan volksliedere, gedeeltelik aan ou godsdienstige melodieë aanpas, maar ook 'n aantal nuwe melodieë komponeer.

Emmanuel Haén sê egter in sy verhandeling, dat die melodieë van die Gereformeerde psalms uit die Gregoriaanse styl en karakter in die ruimste sin van die woord stam!

Veral hierdie laaste uitspraak gee grond vir die indruk dat Bourgeois en Maistre Pierre, wat waarskynlik aanvanklik Rooms opgevoed was, en wat veral musikaal ontwikkel is deur Roomse leermeesters, vanaf hulle prilste jeug daaraan gewoond was om die klanke van die "kerktoonaardiese Gregoriaans" te assosieer met godsdiens, met eerbied en met liturgie. Juis te midde van die nuwe (en moderne) klanke van die Renaissance, wat streef na die gebruikmaking van chromatiek (kleur) en die loslaat van die kerktoonaardiese prinsipe, kom dit aanvaarbaar voor dat hulle vir die melodieë van die lied van die Kerkhervorming, juis die edele soberheid van die kerk van alle eeue wou behou!

By Luther is die saak heeltemal anders gesteld!

In die eerste plek was hy self 'n besonder musikale mens, wat

goeie begrip het van die musikale waarderingsvermoë van die gemiddelde burger van sy volk. Dit blyk ook uit die feit dat hy vir die kerke van die grotere stede (dus: met meer akademies gevormde lidmate), die Latynse mis met al sy skoonheid van polifone (veelstemmige) stemvoering wil behou. Vir die kerke van die kleinere dorpe (dus: met 'n oorwegend plattelandse bevolking wat van nature graag sing), het hy egter 'n eenvoudige, maar gekerstende volksmelodie ontwerp.

Dit is kenmerkend dat Luther hiervoor aansluit by die "canzonevorm" van die Franse Ars Nova, wat oorwegend wêreldlik van aard was (Stollen, Stollen, Abgesang, Stollenslot). Hoewel dit nie beteken dat Luther bewus sy mense wou laat lekker sing nie, wek die feit dat in die meeste Europese lande die melodie van "Ein feste Burg ist unser Gott, ..." (en teks), wel in 'n gewysigde vorm as lied van die kerk (in ons boek Ps 46, Ges 217 en 218) aanvaar is, tog die vermoede dat die styl van die oorspronklike vorm vir die kerk moeilik aanvaar kon word.

As ons Luther se oorspronklike melodie van hierdie lied byvoorbeeld vergelyk met:

- ons Gesang 75, wat 'n bewerking is van die Roomse "Veni Redemptor Gentium", of met
- Psalm 9 (eerste melodie in die nuwe boek);

dan sal ons opmerk dat daar 'n opmerklike karakterverskil bestaan. By die een is dit belydenis, by die ander is dit sang én – beide word gesing!

Uit hierdie belydenis, uit hierdie sang – en soeke na musiek wat waardig genoeg sou kon wees om te promoveer tot musiek van die nuwe kerk, is die Protestantse koraal gebore. Die krag van hierdie nuwe musiekvorm het groot invloed laat geld op die musiek (kuns) en die gevolge daarvan tot ver buite die grense van die Protestantisme laat uitkring.

As ons Protestantse kerkorreliste werklik begerig is om bewus én oortuig te word van die groot geestelike krag van die Protestantse koraal, kan ons nie beter doen nie as om te verwys na die meester van die Protestantse koraal, naamlik Bach.

Tot dusver is probeer om die geskiedkundige ontwikkeling van die lied van die Christelike kerk vlugtig te skilder. Vanselfsprekend is daarby vir die grootste deel gekonsentreer op die musikale ontwikkelingsproses. Die praktiese tekening daarvan is dat waar dit

gaan om die Roomse liturgiese musiek, dit slegs oppervlakkig geskets is, want dit sou 'n hele volledige studie vereis om hierdie belangrike faktor volledig tot in die fynste besonderhede te verduidelik. Hoewel dit dus om praktiese redes nagelaat is, word u tog aangeraai om hierdie belangrike aspek van die uitvoeringspraktyk van die musiek van die eerste Christelike kerk uit primêre bronne, waarna hier later verwys sal word, verder te bestudeer. Waar dit egter handel oor die uitvoeringspraktyk van die musiek van die Protestantse kerke, lyk dit noodsaaklik om 'n bietjie dieper op die kwessie in te gaan. Ongelukkig moet daar grootliks gesteun word op die afleidings wat van tyd tot tyd deur indiwidue gemaak is op grond van hulle persoonlike interpretasie van die betreklik skaars, en soms vae geskiedkundige feite.

Soos reeds eerder opgemerk is, was die musiek van die (Rooms-Katolieke) Kerk, Gregoriaans in die kerktoonaarde genoteer en, as gevolg daarvan, is ook die psalms van die Protestantse kerke deur Bourgeois en Maistre Pierre in die toonaarde van dáárdie tyd gekomponeer. Hierdie kerktoonaarde was die volgende:

Dories:	d e f g a b c d	met slottoon d
hipo-Dories:	a b c d c f g a	met slottoon d
Frigies:	e f g a b c d e	met slottoon e
hipo-Frigies:	b c d e f g a b	met slottoon e
Lidies:	f g a b c d e f	met slottoon f
hipo-Lidies:	c d e f g a b c	met slottoon f
Miksolidies:	g a b c d e f g	met slottoon g
hipo-Miksolidies:	d e f g a b c d	met slottoon g

Glareanus (1488-1563) beskryf in sy "Dodekachordon" van 1547 vir die eerste keer twee ander toonaarde wat tot dan toe slegs in die volksmusiek in gebruik was en wel:

Eolies:	a b c d e f g a	met slottoon a
hipo-Eolies:	e f g a b c d e	met slottoon a
Ionies:	c d e f g a b c	met slottoon c
hipo-Ionies:	g a b c d e f g	met slottoon c

Oorspronklik het geen kruise of molle in hierdie toonaarde voorgekom nie. Onder die invloed van die ontwikkeling van die meerstemmige musiek (polifonie), het dit egter noodsaaklik geword om by bepaalde sameklanke 'n verhoging in te voeg. Die oor het dit dus noodsaaklik geag om van die teorie af te wyk! Die musiekwêreld het dergelike afwykings eintlik, in die woorde van Kempers: "noodsaaklike kwaad" genoem. Volgens hulle is dergelike note foutief gesing en daarom is die kruise dus nie voor daardie note neergeskryf nie. Hierdie gebruik van die sestiende eeu word aangedui met die term: "musica falsa".

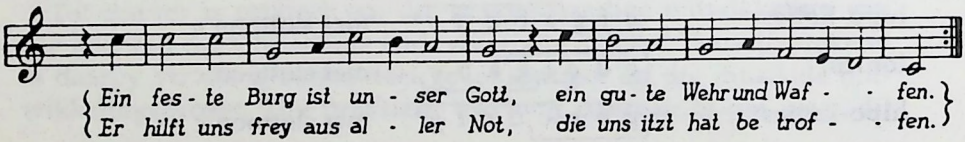
4 Gevolge van musica falsa

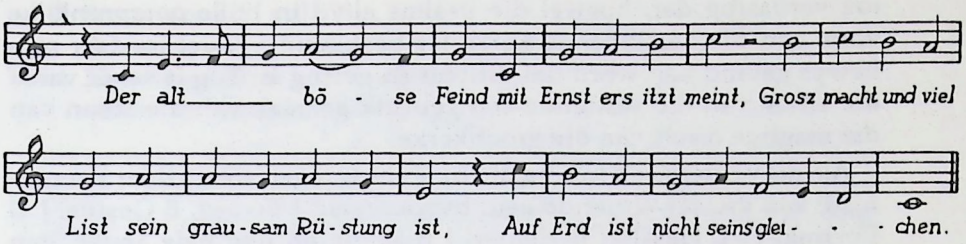
Twee belangrike feite moet ons nou opmerk, en wel:

Die Protestantse kerkmusiek het ontstaan tussen 1520 en 1570 en dit is presies midde in die tydperk waarin:

- By kunsmusiek
  die kerktoonaarde vir die kerk met sy eenstemmige musiek nog volop in gebruik was en die gebruik van kruise in kerkmusiek toeneem, maar nie neergeskryf word nie (musica falsa).
- By volksmusiek
  waartoe Luther vir die musiek van sy kerk die toevlug neem, die gebruik van ons huidige majeur- en mineur-toonsoorte lankal 'n gewoonte was.

Luther (1483-1546) is oorlede voordat Glareanus sy "dodekachordon" (1547) skryf, en was dus nog nie bewus van die feit dat die musiekwêreld tans ook Ionies en Eolies offisieel as kerktoonaard aanvaar nie. Hy het dus doelbewus gesoek na 'n toonpatroon wat vir die gewone volk meer aanvaarbaar (of makliker singbaar) sou wees. Die volgende afgebeelde melodie van Psalm 46 op p. 23 toon die Luthermelodie in sy oorspronklike vorm aan en is gekomponeer in die Ioniese toonaard (dit is gelyk aan ons C majeur):





Nvb. 29. – Luthers „Ein feste Burg" (Erfurter Enchyridion 1524). Op te merken: 1°. de polymetriek $\frac{2}{2}$, $\frac{8}{4}$ $\left(= \frac{6}{4} + \frac{2}{4}!\right)$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$; 2°. den barvorm (Stollen, Stollen, Abgesang, Stollenslot).

In die lig van hierdie omstandighede wat kortliks geskets is, kan die strydvraag oor die gebruik van bepaalde kruise in ons Psalmboek moontlik tot ander insigte lei.

Let ook verder op! Luther het doelbewus as 'n voorbeeld vir die musiek van sy kerk gesoek na 'n lied wat vir sy mense maklik singbaar was. By Psalm 46 (1524) doen hy dit deur die skepping van 'n volkslied in die volkstoonaard. Hier is die ritme ook na die volksaard gerig. In 1529 bewerk hy die bestaande "Véni Creator Spiritus" (van die Rooms-Katolieke Kerk), in die Miksolidiese kerktoonaard, in 'n eenvoudige ritme met note wat oorwegend van gelyke tydsduur is. In 1537 skep hy: "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (ons Psalm 104 en Gesange 82, 106 en 137) ook in die volkstoonaard, maar nou in 'n eenvoudige volksritme.

Soos reeds opgemerk, kan 'n mens hier afleidings maak en wel dat Luther, moontlik as gevolg van persoonlike ondervinding wat hy tydens die invoering van die lied opgedoen het, sy styl verander het.

Bourgeois het die kerktoonaarde en die ouer ritmiese vorme van die kerk (die sogenaamde modi) probeer behou, maar vir die melodieë het hy ook veelal sy inspirasie by die Franse volkslied gesoek. Daardie volkslied het hy na sy insigte, op die beste manier, vir die kerkgebruik geskik gemaak.

Dit is bekend dat dit byna honderd jaar sou duur alvorens die kerke van Calvyn self sou sing. Hoewel daarvoor baie verskillende redes aangevoer word waarop ons nie nou hier ingaan nie, wek dit

tog verbasing dat, hoewel die psalms altyd in hulle oorspronklike vorm aan die verskillende kerke ter beskikking gestel is, daar min bewys gevind kan word dat dit ooit so gesing is. Tog is seker vanaf die einde van die sestiende eeu gebruik gemaak van die steun van die magtige orrels van die groot kerke.

As ons verder gaan kyk na die bydraes wat gelewer is deur komponiste van die sewentiende eeu, byvoorbeeld J Eccard, B Gesius, J G Ebeling, H L Hassler, B Helder, J B König en nog baie ander, dan merk ons op dat hulle voortgegaan het op die weg wat deur Luther aangewys is. Maar dit kan ook bewys word dat hierdie, vir die kerk nuutgevonde musiek, deur die lidmate van Protestantse kerke van baie lande gretig oorgeneem is, met oorgawe gesing is en nog gesing word!

Maar die kerke van die Protestantisme het ook die psalms gesing, maar na die voorbeeld van die koraal van Luther, soveel as moontlik aangepas by die nuwere majeur en mineur toonaarde en in koraliese vorm.

5 Die nuwe Psalm- en Gesangboek

Die nuwe Psalm- en Gesangboek is deur die drie Afrikaanse susterkerke aanvaar as die enigste, vir sy liturgie aanvaarbare bron van sy musiek, en daardeur en daarmee kán en mág dit dien as die antwoord van die gemeente op die Woord van God!

Dit gaan geheel en al nie om die musiek nie; die melodie is slegs die saambinder van die belydenis van die kerk. Daardie saambinder moet ons met gehoorsame oorgawe, liefde en toewyding saambind voor die aangesig van God, die Vader van onse Here Jesus Christus.

Prof dr A Noordtzij het in 1931 'n lesing gegee oor: "De schoonheid der Psalmen".

In een van sy voorbeelde bespreek hy Psalm 39 en dit word hier in sy eie woorde weergegee:

> "Allerlei ellende is over den dichter gekomen. Zelfs is hij in vreeze voor zijn leven. En met benauwenden ernst stelt zich nu de vraag voor zijn geest, hoe toch het lijden van den vrome en de voorspoed van den goddelooze zich rijmen laat met het geloof in de goddelijke gerechtigheid. Hoe hij daaronder was zegt hij in vers 3 vv aldus:

3 Stom werd ik, stil;
ik zweeg geheel, maar mijn smart werd meer.
4 Heet werd mijn hart binnen in mij:
een vuur brandde bij mijn zuchten.

En toch, hij moet spreken; uitzeggen wat daar woelt in zijn binnenste. Maar als hij spreken gaat, brengt eerbied hem tot zwijgen, wordt de hartstochtelijke klacht een ootmoedig gebed. En dan heet het:

8 En nu, waarop wacht ik, Heer?
Op U is mijn hopen!

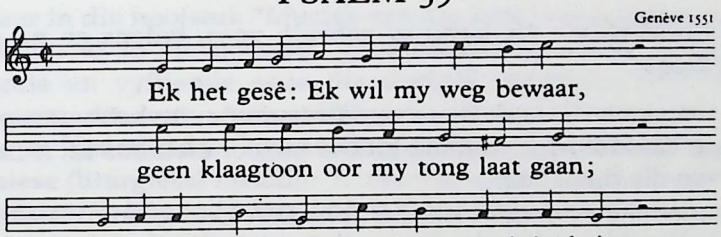
En dus niet bidden? Zeker, altijd weer bidden.

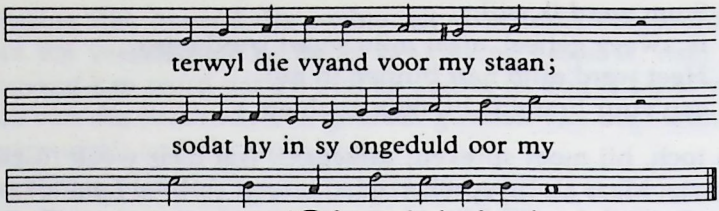
13 Hoor mijn gebed, o Heere,
en luister naar mijn gekrijt;
zwijg niet bij mijn geween,
want een gast ben ik bij U,
een bijwoner als al mijne vaderen.
14 Wend uw oog van mij af,
opdat ik weer vroolijk worden,
voor ik heenga
en er niet meer ben.

Treffend! De vreugdeloosheid van wat straks onafwendbaar komen gaat: de dood, is voor het bewustzijn van den dichter een voldoende drangreden voor het beeïndigen van de straf en het hergeven van de levensvreugde."

As u dit gelees en verstaan het, lees en sing dan uit ons eie Psalmboek die tweede, vyfde en sewende vers:

PSALM 39





2 In stilheid was ek stom, ek het geswyg
ook van wat goed is, maar my smart
is aangewakker tot 'n lydensvlam,
en daar was hitte in my hart
by my gesug, sodat my tong moes spreek,
maar met die stem van een wat smeek:

5 En nou, wat is dit waar ek nog op wag?
Ek hoop op U alleen, o God!
Red my van skuld, die oorsaak van my smart,
en laat die dwaas nie met my spot;
dan swyg ek stil, want U het dit gedoen;
ek wil my met u wil versoen.

7 Hoor my gebed, merk op my hulpgeroep,
wanneer 'k my trane voor U skrei.
Ek is 'n vreemd'ling wat maar kom en gaan,
soos ook my vaders was voor my.
Maak my weer vrolik, wend u toornblik af
voordat ek heengaan na die graf.

Want ... dit – dit is die musiek van die kerk!

B Die musiek vir die kerk: sy gebruik voor, tydens en na die erediens

Die musiek vir die kerk is nie van die kerk nie; dit behoort nie tot die liturgie van die kerk, ook nie tot die mis, of erediens as 'n integrale deel van die diens nie.

Nou beteken dit egter nie dat daar dan glad geen musiek *vir* die kerk behoort te wees nie; inteendeel – ons is van mening dat daar

meer as ooit tevore, groot behoefte aan musiek *vir* die kerk bestaan!

Vanselfsprekend is hierdie stelling op die oog af miskien subjektief, hoewel graag gepoog wil word om hierdie ietwat noodgedwonge stelling, objektief te fundeer.

Om dit egter vir u enigsins moontlik te maak om 'n redelik realistiese standpunt in te neem, moet 'n groot deel van die geskiedenis van die mens met sy godsdienstige en kulturele ontwikkeling noodwendig kaleidoskopies bekyk word.

Die kultuurgeskiedenis in die algemeen, vanaf die begin van die Christelike jaartelling, het vir 'n groot deel voortgekom uit die ontwikkeling van die algemene mentaliteit van die mens. Ten opsigte van 'n beter oorsig, word die ontwikkelingsproses gewoonlik ingedeel in bepaalde kenmerkende periodes. Hierdie indeling in (styl) tydperk is ongeveer soos volg:

Antiek: Voor die begin van die Christelike jaartelling
Laat antiek en vroeg-Christelik: Vanaf die geboorte van Christus tot ongeveer die jaar 500
Karolingies: 700-900
Romaans (of Skolasties): 950-1200
Goties of Misties: 1200-1500
Renaissance (Humanisme): 1400-1600
Barok: 1600-1750
Tydperk van Verligting (die sogenaamde "Aufklärung"): 1700-1800 wat inhou:
1715-1774 – Rococo (Empfindsamkeit)
1770-1780 – Sturm und Drang
Klassisisme (Klassieke periode): 1750-1815
Romantiek: 1815-1914
Realisme en die Impressionisme: 1880-1914
Ekspressionisme, neo-Klassisisme en die *Nuwe Romantiek:* na 1914.

Soos daar in die hoofstuk "Musiek van die kerk" reeds opgemerk is, het die musiek in die algemeen gedurende die twaalfde, dertiende, veertiende en vyftiende eeue die sterkste ontwikkel, juis in die musiek van die kerk. Aanvanklik was dit eenstemmig, maar die Engelse en Nederlandse (komponiste) skole ontwikkel rondom daardie basiese (liturgiese) melodie 'n nuwe meerstemmigheid wat deur Palestrina tot 'n kuns van ongekende skoonheid gevoer word.

Ons weet ook dat daar teen die einde van die vyftiende en ook

gedurende die sestiende eeu, geweldige ontwikkeling op die gebied van die musiekritme, die toonaarde en die noteskrif plaasvind tot 'n goeie genoteerde notegestalte in die nuwe majeur- en mineurtoonlere wat ingedeel is in metriese ritmes.

Al hierdie veranderinge is slegs die bewys daarvan dat die musiekontwikkeling 'n uitvloeisel is van die tydgees (styl), wat ons naamlik aandui met die woord *"Renaissance"*. Die Renaissance, sê Kempers, "was een tijd van veelzijdige belangstelling". Höweler sê hiervan: "Die musikale Renaissance is tweezijdig gericht, enerzijds kijkt men onderzoekend naar de Grieksche oudheid en anderzijds ondekt de mens hemzelf."

Dit sou vir die doel van hierdie handleiding te ver terugvoer in die geskiedenis, om op hierdie belangrike tydvak dieper in te gaan. Daarom moet volstaan word met dié opmerking dat ook die Kerkhervorming deur Calvyn, Luther, Zwingli en andere, gesien moet word as verskynsel van die "Renaissance-gees".

Om meer begrip by die leser te kweek, word hier nou 'n opsomming gegee van die belangrikste gebeurtenisse vanaf die Kerkhervorming. Links staan die kerklike gevolge en regs die gevolge van die Renaissance op musikale gebied:

	1452 Drie orrelboeke van Conrad Paumann – verskyn
1517 Begin van die Kerkhervorming	
1521 Luther vertaal die Bybel	
1534 Lutherse Bybelvertaling verskyn	
1544 Neue Deutsche geistliche Gesänge verskyn	
1545 Konsilie van Trente – Teen – Hervorming	

1547 Glareanus se "Dodekachordon"

1558 Zarlino pleit vir net majeur- en mineur-toonlere

1559 Begin van die Inkwisisie met sy geloofsvervolging

1562 Hugenote-oorlog in Frankryk: Calvyn se Psalms verskyn volledig met melodieë

1563 Sluiting van Konsilie van Trente

1566 Beeldestorm in Nederland

1568 Begin van die tagtigjarige oorlog in Nederland

1572 Bartholomeüsnag in Parys

1590 Die eerste viole word gebou

1597 Girolamo Diruta – die eerste orrelmetode

1598 Geloofsvryheid vir Hugenote

1600 Begin van Monodie

1617 Eerste opera in Duitsland

1618 Begin van die dertigjarige oorlog

1619 H Schütz – Psalms van Dawid

1637 Eerste openbare opera – Teater: Venesië

1648 H Schütz – Geistliche Chormusiek

1648 Einde van die tagtigjare oorlog.

As ons in gedagte hou dat die Rooms-Katolieke Kerk hoofsaaklik vanaf eenstemmige (sang) musiek (die antwoord van die gemeente) ontwikkel het tot meerstemmige (koor) musiek, wat in die plek van die gemeentesang gaan staan het (antwoord gegee het), terwyl die eerste orrelkomposisie gedurende die helfte van die veertiende eeu ontstaan het, (Francesco Landini ± 1397), kan ons daaruit aflei dat die orreliste voor die begin van die introïtuslied die gebruiklike koormusiek op die orrel gespeel het.

Uit die bogenoemde kort oorsig van feite sedert die Kerkhervorming kan nou die volgende opgemerk word:

- By die kerk van Calvyn word aanvanklik geen ander musiek gebruik as net die psalms nie. (Calvyn wou selfs die orrel uit die kerk laat verwyder!)
- Luther het so veel moontlik die gebruike en vorme van die Rooms-Katolieke Kerk behou; die orrel vervul daarom dieselfde diens as voorheen.
- Die eerste "geistliche Gesänge" van Luther verskyn eers in 1544, terwyl die psalms van Calvyn pas in 1562 verskyn.
- Vanaf 1559 begin die geloofsvervolging (Inkwisisie).
- Gedurende 1562 ontstaan die Hugenote-oorlog in Frankryk.
- In 1568 begin die tagtigjarige oorlog in Nederland.
- Die geloofsvryheid in Frankryk word in 1598 'n feit.

In hierdie omstandighede is dit duidelik dat die gemeentes eintlik eers aan die einde van die sestiende eeu begin sing het. Maar as gevolg van die tagtigjarige oorlog kon die gemeentes in Nederland eers in 1648 in orde en in vrede in kerke versamel.

Dit is ook verstaanbaar dat, toe uiteindelik met geordende eredienste 'n begin gemaak word, die meeste gemeentes nie in staat was om die nuwe melodieë vlot saam te sing nie. Vanselfsprekend het ook nie alle gemeentes in die verskillende lande en verskillende dorpe gelyktydig begin sing nie; die manier waarop die ingebruikneming van die kerkliedere plaasgevind het, het vanselfsprekend ook van plek tot plek verskil. Sommige gemeentes het gebruik gemaak van kore as hulp om die nuwe liedere aan te leer, terwyl ander gemeentes weer die orrel daarvoor gebruik het.

Die manier waarop die orrel in die verskillende kerke gebruik word, is ook nie orals dieselfde nie. Reeds in 1641 skryf die digter, musikus en geleerde Constantyn Huigens 'n boekie met die titel:

"Gebruyck of ongebruyck van't Orgel in de Kercken der Vereenigde Nederlanden".

In hierdie leersame boekie begin hy soos volg:

"1 Na uitroeiing der Roomse dwalingen drieërlei standpunt ten opzichte van het Kerkorgel:

- Franse en ander Kerken: ongebruik;
- Engelse kerk: kerkelijk gebruik;
- Nederlandse Kerken: onkerkelijk gebruik.

Soo lang als de Kercken deser Landen eens zyn gebleven in't gebruyck van haere Orgelen, hebb ick my, oock aengemaent, het ondersoeck desselven niet geerne willen bemoeijen; om redenen die ick geloove grond te hebben. Nu dat dienthalven eenige verdeelinge is ontstaen, die, God danck, geensins van de swaerste is, ende sonder veel bewoels geheelt kan werden; acht ick yeder Lidmaet derselver Kercken eenigher maeten bevoeght, om syn gevoelen daer over t' openbaren."

As ons nou wil vasstel wat "musiek vir die kerk" behoort te wees, kan ons nie beter doen nie as om enkele aanwysings uit Huigens se hoofstuk "Kerkelijk orgelgebruik ter ere Gods" in vertaalde vorm weer te gee.

In die eerste plek sê hy: " ... die musiek is met geen ander bedoeling in die kerk opgeneem nie as om sekere dele uit die Bybel met aangename klanke 'Aensienlicker' te maak". Vervolgens sê hy: "ten tweede vereis ek die 'zedigheid' van die orrel om daardeur onstigtelikhede te weer en die aandag nie deur 't gevoelighe' te verswak nie".

In ooreenstemming met hierdie gedagtes van Huigens, is dan ook gedurende die sewentiende eeu deur 'n groot aantal komponiste in verskillende lande orrelmusiek gekomponeer, wat gebaseer is op die lied van die gemeente. Eers was dit die koraalmotet, (dit is: meerstemmige godsdienstige sang), later word dit koraalvoorspel genoem en ook wel koraalvariasies. Voorbeelde hiervan kan in die komposisies van Michael Pretorius, Jan Pietersz Sweelinck, Anthonie van Noordt, en veral in die Tabulatura van Samuel Scheidt gevind word. Geleidelik groei die aantal bydraes van die kant van die Protestantse komponiste en brei die vorme uit. Die nuwere generasie, byvoorbeeld Dietriech Buxtehude (1637-1707), Johann Pachelbel (1653-1706) en Georg Böhm (1661-1733), ontwikkel dit todat hierdie soort koraal-

bewerkings deur Bach tot die hoogste vorm van Protestantse kerkmusiek verhef word!

Hieruit kan afgelei word dat sedert die begin van die Kerkhervorming die kerk self slegs aandag gegee het aan die musiek wat as integrale deel van die erediens aanvaar is. Oor enige ander soorte van musiek en musiekgebruik by die erediens, het die kerk nie leiding gegee of geneem nie. Dit was die Protestantse orreliste wat vrywillig (sonder beloning en dikwels ook sonder dank) hulle bydraes gelewer het vir die praktiese gebruik voor en na die erediens.

Nie alle orreliste het hulle vryheid egter in hierdie opsig so verantwoordelik gebruik nie; Huigens sê onder andere: "Ongebruik der Franse kerken (is) nog te verkiezen boven misbruik."

Die grootste bloeiperiode van die (orrel-) musiek vir die Protestantse kerk is na die dood van sy groot meester, Johan Sebastian Bach, geheel en al verby. Kempers merk op: "Het orgel is van nature een veelstemmige instrument, (uiters geskik vir polifone musiek), ongeschikt voor de monodische schrijfwijze, die met het Rococo, de Empfindsamkeit en de Sturm und Drang weer haar intrede deed. Bovendien verloor het orgel meer en meer zijn eigen karakter en werd het tot een nabootsing van een orkes."

Ook hier sien ons dat die kulturele ontwikkeling van die mens die gevolg is van die steeds veranderde bepaling van waarde deur die mensegeslag. Die musiek wat gedurende vier lang eeue tot die eer van God en vir die gebruik van sy gemeente op aarde geskep is en tot groot hoogtes ontwikkel is, het gedurende die grootste deel van die sewentiende en agtiende eeu 'n totaal ander rol in die samelewing ingeneem. Die aardse vorste en hoë adelikes van die verskillende Wes-Europese lande het die beskermers van die toonkuns en sy meesters geword. Elke vors wat sy openbare aansien wou verhoog, het 'n aantal musici in sy diens geneem en in grotere of kleinere groepe tot 'n orkes saamgevoeg. Ook Bach het gedurende 'n sekere periode van sy lewe diens gedoen as hoforrelis te Weimar, en later as hofkapelmeester te Cöthen, terwyl Joseph Haydn (1732-1809) amper sy hele lewe in diens was aan die hof van Graaf Esterhazy.

Baie musiek uit daardie tyd het ontstaan ten dienste en vir afleiding en vermaak van aardse konings en adelikes; nié tot die verheerliking van die Koning van alle konings nie!

Vanaf 1725 begin ook die openbare konsertlewe én – in die woorde van Höweler: "de konsert- en theaterzalen nemen nu de plek van de kerk in".

Die karakter van die eertydse Godverheerlikende musiek verander nou stadig maar seker en word meer en meer mensgerig. Waar dit eertyds ingestel was op afleiding en vermaak, of die genot van die mensheid in sy romantiese verlangens, gaan dit nou in hoofsaak om die gevoel en die sonderlinge drange van die kunstenaar. "Elke opwelling, elk verlangen, elke voorstelling van den kunstenaar is goed en schoon", sê Kempers hiervan.

Vanselfsprekend beïnvloed hierdie ontwikkeling ook die (betreklik) weinige musiek vir die kerk (en in sommige opsigte word selfs ook die musiek *van* die kerk hierdeur geraak), wat in hierdie tyd gekomponeer is. Slegs enkele komponiste van betekenis komponeer musiek vir die orrel. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) skryf sy ses Sonates opus 65 en sy Preludes en Fugas opus 37; Joseph Rheinberger (1839-1901) met sy Sonates, Monologe en Charakter-Stücke, lewer 'n nie-kerklike bydrae; Robert Schumann (1810-1856) komponeer 'n aantal fugas in die naam BACH; selfs Franz Liszt (1811-1886) komponeer 'n aantal virtuose orrelkomposisies, terwyl Joh Brahms (1833–1897) elf koraalvoorspele sowel as 'n paar preludes en fugas komponeer.

César Frank (1822-1890), Charles Marie Widor (1845-1937) en Enrico Bossi (1861-1925) is as orrelkomponiste seer seker van waarde, ook as verteenwoordigers van die romantiese tydperk, maar hulle het geen bydrae tot die werklike Protestantse musiek vir die kerk geskep nie.

Die groot orrelkomponis, Max Reger (1873-1916), keer weer terug na die vormwêreld van Bach; hy probeer sy werk weer suiwer skep in ooreenstemming met die karakter van die kerkorrel. Behalwe sy klein koraalvoorspele opus 135A, is sy belangrikste skepping egter nie geskik as musiek vir die Protestantse kerk nie.

Hoewel daar in die laaste helfte van die vorige eeu en aan die begin van hierdie eeu heelwat orrelkomposisies verskyn het, kan vir die begin van 'n terugkeer na die skepping van musiek, wat in die allereerste plek prinsipieel gerig is op die spesifieke gebruik vir die kerk, verwys word na die bekende Nederlandse orrelis, Jan Zwart.

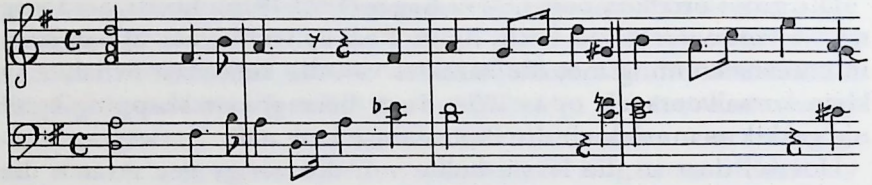
Dit hou egter nie in dat vóór Jan Zwart daar geen enkele Nederlandse of Duitse orrelis by die erediens waardige en goeie musiek vir die kerk gespeel het nie! Behalwe die orreliste wat op 'n waardige wyse musiek van Bach en andere gespeel het, was 'n groot aantal orreliste daaraan gewoond om by elke erediens musiek te improviseer (uit die vuis komponeer).

Van oudsher was die improvisasiekuns vir die musikus in die algemeen, en vir die orrelis in die besonder, 'n uiters belangrike deel van sy opleiding. Hierdie toedrag van sake het egter tot gevolg gehad dat orreliste van standaard min behoefte aan gekomponeerde musiek vir die orrel gehad het. Hulle het hulle beskikbare tyd gebruik om aan die toenemende en steeds hoër wordende eise wat aan hulle begaafdheid gestel is, te voldoen, eerder as om iets te komponeer, wat vir hulle swakkere kollegas moontlik te moeilik was, óf wat hulle uit angs vir miskenning miskien versmaai het.

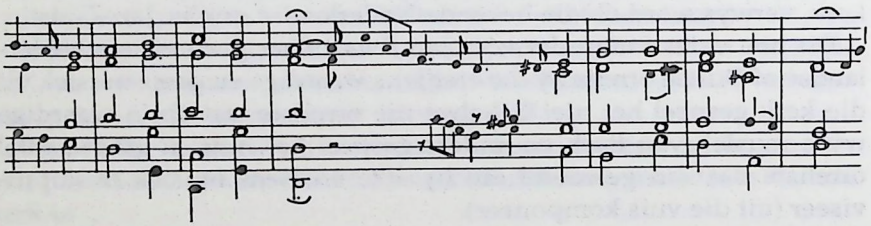
Dat daar behalwe goeie gebruik van die orrel, net soos in die dae van Huigens, ook swak gebruik van die orrel gemaak is gedurende die einde van die vorige eeu en aan die begin van hierdie eeu, is onbetwisbaar! In 'n ongelukkige poging om vir orreliste, wat nie in staat was om self te improviseer nie, tóg musiek te gee wat hulle in staat stel om net so mooi (!) te speel as hulle begaafde en improviserende kollegas, het hulle koraalboeke saamgestel wat, behalwe voor-, tussen- en naspele, ook tussen elke reël, verbindende improvisasies ingesluit het.

As voorbeeld van hierdie, destyds veel gebruikte "kuns", vind u agtereenvolgens:

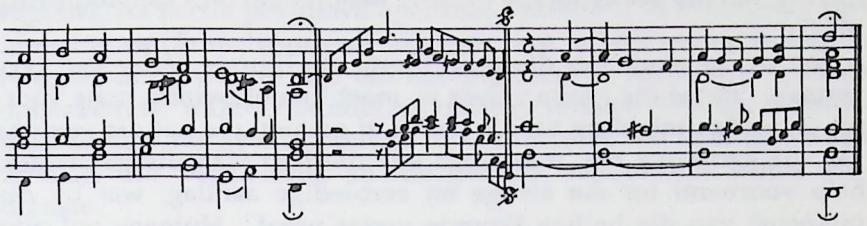
Eerste 'n fragment van die Miksolidiese Psalm 19 se voorspel:



Tweede 'n fragment van die tweede en die derde sin, wat verbind is deur 'n improvisasie:



Derde 'n fragment van die laaste sin, gevolg deur 'n tussenspel tussen twee verse en die naspel:



Dit is "onstichtelijcke" orrelgebruik, want sê Huigens: "achtende het ongebruyck veel minder schadelick dan het misbruyck". Hierna gee Huigens dan 'n uitvoerige hoofstuk waarin hy, op grond van die Woord van God, tot die konklusie kom dat die orrel nodig en nuttig is: "om het gemoed, segt Augustinus, Godsvruchtelik te roeren, ende om de geneghentheid tot het lesen van Gods Woord te ontsteken (Ep 119:18)".

In hierdie gees het Jan Zwart gedurende die twintigerjare van hierdie eeu begin om voor en tydens die erediens, op sy pragtige orrel van die Nederlandse Hervormde Kerk te Maassluis, eenvoudige en op die Psalm- of Gesang "teks- en melodie-gerigte" musiek te speel, wat hy spesiaal vir die betrokke erediens gekomponeer het. Na die voorbeeld van Bach het hy, in oorleg met sy predikant, vir elke Sondag nuwe musiek gekomponeer, sodat hyself as 'n gelowige, met hart en siel, die diens kon meemaak. Daarby is hy nie gesteur of afgelei deur musikale probleme nie, want hy het as deskundige en as kunstenaar homself daarvoor voorberei.

Sommige van hierdie koraalbewerkings het hy later van tyd op versoek van sy leerlinge laat druk en uitgegee, sodat ook die ander orreliste vrugbaar daarvan gebruik kon maak. Met groot opoffering en sonder om homself te spaar, het hy voor die radio en op die platteland propaganda gemaak om op hierdie wyse weer te kan kom tot die Skrifgefundeerde skepping van 'n eie musiek *vir* die Protestantse kerke.

Huigens sê dat die woordlose musiek van die orrel vir die gelowige waardeloos is, as dit nie kragtig tot die gemoed van die gelowige spreek nie. Hy sê: "dat die eerste voorbereidinghe der gemoederen, (hy bedoel hier die voorspel tot die erediens) door een' deftighe inleidinghe van de zedigste Orghelpijpe in de Kerke te laten doen". "Maar" sê hy dan ook verder (vry vertaal), "dat ek, soos tevore

reeds gesê, nie musiek as 'kuns' verdedig wanneer dit nie vir die gelowige duidelik deur die verbintenis met die melodie en die oortuiging van die speler tot die (daarby behorende) teks kan deurdring nie."

Van die gebruik van die orrel binne die liturgie sê hy dan (vry vertaal): "nadat die psalm gelees is, moet tien of twintig mate vooruit, 'n statige inleiding tot die psalm of gesang, nie net die stemme van die gemeente nie, maar selfs ook die hart (van die gelowiges) help voorberei tot die sedige en eerbiedige aandag, wat by die uitspreek van die heilige Woorde vereis word". Huigens wil niks weet van 'n naspel na beëindiging van die sang nie. Hy sê (vry vertaal): "Nadat die gemeente klaar gesing het, is verdere orrelgeluid misplaas."

Hoewel hy geen aanwysings gee oor die gebruik of die nie-gebruik van orrelspel gedurende die erediens nie, kan daar tog, om praktiese redes wel gronde voor wees. Om oor hierdie sake te besluit, is egter nie die taak van 'n enkeling nie; dít behoort die kerk self te besluit. Sonder 'n dergelike besluit, is daar vir die orrelis geen grond om die orrel tot klank te bring nie; so 'n daad sou gelyk gestel kon word aan 'n onderbreking van die gesprek wat God met sy gemeente deur die bediening van die Woord voer!

Ons kan onsself gelukkig ag dat ons Afrikaanse susterkerke daarvan bewus is, dat slegs die kerk self verantwoording kan en mag aanvaar vir die musiek *van* die kerk en vir die musiek *vir* die kerk.

Reeds in 1948 het die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika oor sy verantwoordelikheid in hierdie opsig besin, en die samestelling van 'n Raad vir Kerkmusiek oorweeg. Vroeg in 1949 is hierdie raad saamgestel; as eerste uitvloeisel hiervan volg daar 'n reeks lesings oor die radio oor: "Die kerk het sy eie musiek."

Vroeg in die vyftigerjare het die Nederduits Hervormde of Gereformeerde Kerk 'n kongres oor kerkmusiek in Pretoria belê, wat in 1952 opgevolg is deur 'n dergelike kongres vanaf die kant van die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika te Krugersdorp. Gelyktydig het ook die eerste kerkmusiekskool (van die Raad vir Kerkmusiek) tot stand gekom.

In 1954 gee die Nederduitsch Hervormde Sustersvereniging opdrag tot die uitgawe van vyftig kort voorspele vir psalms, terwyl 'n hele aantal koraalvoorspele sedertdien deur die Raad vir Kerkmusiek uitgegee is.

Teen die einde van die sestigerjare word deur die Sinode van die

Nederduits Gereformeerde Kerk van die Oranje-Vrystaat 'n departement vir Kerkmusiek aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat ingestel. As eerste positiewe openbare optrede is 'n belangrike versameling van koraalvoorspele uitgegee, wat in 1976 gevolg is deur 'n tweede bundel waarin daar ook komposisies van Afrikaanse orreliste opgeneem is. 'n Derde bundel het onlangs verskyn. Ook die Gereformeerde Kerk het sy eie deputate vir kerkmusiek wat leiding gee aan orreliste oor begeleiding en die gebruik van musiek binne eredienste.

By die onlangs voltooide verbeteringe en uitbreiding van die Psalm- en Gesangbundel, is deur elke kerk verteenwoordigers aangewys wat gesamentlik sitting gehad het op die hersieningskommissie onder voorsitterskap van dr W J B Serfontein.

Die ideaal van die drie Afrikaanse kerke is om die musiek *van die kerk* en die musiek *vir die kerk* te ontwikkel tot 'n standaard wat, soos Huigens dit stel: "selfs die harte van die gelowiges voorberei tot die 'Zedighe ende eerbiedighe aendacht' wat die uitspreek van die (hierna volgende) heilige woorde vereis".

3

Die sang van die gemeente: Die vereistes en verwagtings daaraan gestel

1 Die sang van die gemeente

Die sang van die gemeente is die belydenis, die aanbidding en die lofprysing van die aardse liggaam van die Here.

Indien ons hierdie stelling goed verstaan, dan beteken dit in doodeenvoudige taal, dat die lied van die gemeente in die musikale betekenis van die lied, van geen of min belang is!

Ongelukkig kan hierdie waarheid maklik tot dié misverstand lei, dat die orrelis(te) daarom nie noodwendig 'n goeie musikale opleiding hoef te kry nie! Dikwels word, met die beste bedoelings deur die kerkraad na 'n lid van die gemeente gesoek wat bereid is om die gemeente "uit te help". Hoe prysenswaardig hierdie bereidwilligheid ook al bedoel word, kan tog met reg betwyfel word of die bereidwillige persoon wel bewus is van die verantwoordelikheid wat hy of sy daarmee aanvaar! Maar dit is te betwyfel of die kerkraad bewus is van die probleme wat dit aan 'n bereidwillige gemeentelid gaan stel. Met die beste bedoelings en met die beste voornemens aanvaar die nuwe orrelis(te) sy taak en die predikant is so dankbaar, dat hy getrou elke Sondag liedere by sy preek soek, waarvan die melodie goed aan die gemeente bekend is; op hierdie wyse word die ryk liedereskat van die psalms en gesange van die kerk nie ontdek en ook nie ontgin nie, maar op armoedige wyse word net bekende psalms en gesange gesing!

Wanneer dit gaan om die lied van die gemeente, moet elkeen wat daaraan deelneem "daarvan bewus wees dat hy homself verenig met die kerk van die eeue, ook met die kerk soos dit bestaan het onder die Ou Verbond" (ds P J Loots).

Wanneer dit gaan om die lied van die godvrugtige gemeente, bedoel ons die mens se diepe besef van die heilige God, wat die onbedwingbare drang in die hart van sy kinders gebore laat word om te aanbid, om te dank en om lof te bring aan die Here van die skepping. Daardie woorde van aanbidding en van dank deur dié

mens wat deur die Gees van God aangegryp is, word deur Homself tot 'n lied gemaak.

Daardie wonderlike vermoë om met klanke en bewegings sonder woorde sy diepste verlangens bekend te maak – dít wat elke mensekind by sy geboorte ontvang het – is deur God self 'n gawe aan die mens wat selfs vóór hy kan praat, die suigeling in staat stel om sy liefde aan sy geliefdes oor te dra!

Daardie klanke en daardie bewegings, die twee hoofelemente van musiek – melodie en ritme – is vir die kinders van God voldoende musiekkennis om hulle stem te voeg by dié van die singende kerk van Christus. Van daardie singende kerk van Christus, waarvan onder meer Moses, Dawid, Salomo, Jesaja, Jesus en Paulus agtereenvolgens melding maak, verneem ons byvoorbeeld:

"Toe het Moses en die kinders van Israel hierdie lied tot eer van die HERE gesing; en dit is wat hulle gesê het: Ek wil sing tot eer van die HERE, want Hy is hoog verhewe." (Eks 15:1)

Dawid spreek: "... die gesalfde van die God van Jakob en die lieflike in die sange van Israel." (II Sam 23:1b)

"En hy het drieduisend spreuke uitgespreek, en sy liedere was duisend-en-vyf." (1 Kon 4:32)

"Laat my tog sing van my Beminde; 'n lied van my Beminde oor sy wingerd!" (Jes 5:1)

"Nadat hulle die lofsang gesing het, het hulle uitgegaan na die Olyfberg." (Matt 26:30)

"... en sing onder mekaar psalms, lofgesange en ander geestelike liedere; sing met julle hele hart tot eer van die Here." (Ef 5:19)

Hierdie sang, hierdie lied van die gemeente, word so maklik verwar met die begrip van kunsmusiek, of van volksmusiek, of van vermaaklikheidsmusiek, of van mensmusiek. Ook Huigens kla oor hierdie misverstand en sê (vry vertaal):

"Iemand sit en sing 'n lofsang – ek verklaar onmiddellik dat hy nie lof aan God bring nie. Maar iemand sit en speel en sing en dink 'n lofsang – en ek sê: hy loof God, met sy hart en sy verstand, met

mond en hand, – met alle kragte, met hande en voete, en as iemand dit vir hom (die sanger) verkwalik, moet hy gerus maar in die Bybel gaan nalees, byvoorbeeld Psalm 104, waar onder meer staan:

"Ek wil die Here loof!
Here my God, U is baie groot,
U is beklee met koninklike luister," (Vers 1)

en in vers 33:

"Ek wil tot eer van die Here sing so lank ek lewe,
ek wil die lof van my God besing so lank ek daar is."

"En", vervolg Huigens:

"as iemand beswaar maak teen die gebruik van sy hande (en voete), wil ek hom dit tog verontskuldig en sê: ... hy loof God met meer as die hart alleen; dis maar goed so, want hy voeg die bewegings van sy hande (en voete) by die bewegings van sy tong".

Deur die eeue heen het die Psalms oor die hele wêreld, en ook vir baie volke en lande, groot invloed op die mensheid gehad.

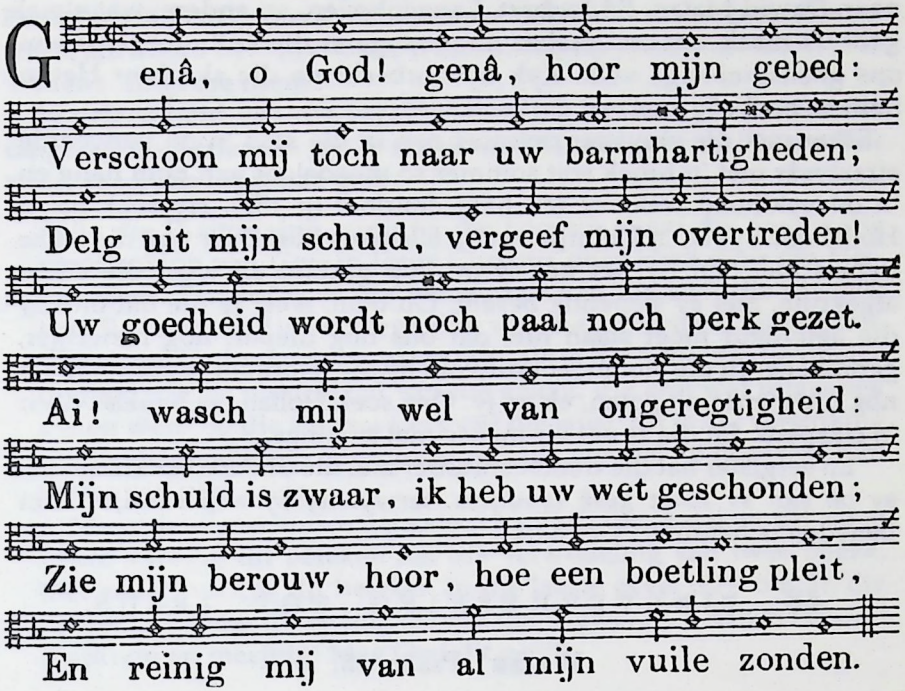
Calvyn sê hiervan: "Ek sal graag die Psalm wil bestempel as 'n anatomie van al die dele van die siel, want niemand sal in hom 'n enkele gewaarwording ontdek waarvan die beeld nie in hierdie spieël weerkaats word nie."

Luther sê: "Wat die hart in die mens is, dit is die Psalmboek in die Bybel."

Die Psalm was deur die eeue heen nie net 'n bron van troos, wysheid en krag nie, dit was ook nie net 'n bron van inspirasie vir wysgere, denkers en kunstenaars nie, dit was en is nog steeds en sal altyd bly die lied van die kerk van die verlede, van die hede en van die toekoms.

Ook in ons land het die boek van die Psalms nog altyd groot invloed op die volks- en op die kultuurlewe van ons mense. Tereg wys Loots na treffende voorbeelde uit ons volksgeskiedenis, byvoorbeeld dat die Voortrekkers, kort voor die slag van Bloedrivier, spesiaal die boetpsalm 51 gekies het en dit, ondanks sy moeilike melodie ('n melodie wat nie 'n eerste plek in ons Afrikaanse bundel van 1937 toegeken is nie) – tog nie te moeilik gevind het om te sing nie.

DE EEN EN VIJFTIGSTE PSALM.



So vertel hy onder meer ook hoe op 25 Januarie 1838 die Voortrekkers, voor die vertrek van Piet Retief na Dingaan, toepaslik uit die Nederlandse vervolgbundel "Morgenzang", die vierde en die sesde verse gesing het:

"Zie op ons neder in genâ,
Opdat ons werk voorspoedig ga;
En scheld ons alle misdaán kwijt,
O HEER! die vol ontferming zijt!

Schenk uwen zegen bij uw Woord!
Het rijk des Satans word' verstoord!
Sterk leeraars, sterk onz' overheid,
In't werk, door U hun opgeleid!"

Verder verwys Loots na ons letterkundiges, byvoorbeeld T C Pienaar, Dawid Malan, F J Joubert, Langenhoven, en andere, wat almal gebruik maak van ons psalms en gesange as die kultuurerfenis van ons goedsdienstige volk. Kyk byvoorbeeld na die skryfster Hettie Smit se boek, *Sy kom met die Sekelmaan.*

Saam met die skryfster ontmoet ons in die stad 'n ou verweerde straatveër met 'n broek wat sommer so moedeloos aan hom hang en 'n ou veldhoed waar sy wit hare deurloer (p 156). Hy soek na 'n Hollandse Bybel, 'n kleintjie wat 'n sikspens kos. Daar was nie sulke Bybels nie. "En hy het net sy ou kop geskud en weer die straat afgekruie, met sy slepende besem. Ou oom, weet jy nie dat ons by die agterdeur moet staan nie, dat ons nog dieper, nog nederiger, gebrokener in die stof moet kruip om by die voordeur te kom? Ons is nog nie mense nie, oom, ek en jy. Ons soek Hollandse Bybels ... vir 'n sikspens. En dié is net vir mense met sjielings.

"En eergister het die trembestuurder met die dik donker kringe om sy oë aan sy maat gesê (suutjies, terwyl hy sy kop skud): "Hier beneden is het niet." Ges 43:1

43. ZIELVERHEFFING TOT JEZUS.

WIJZE: Psalm 42.

Ons laat dit hierby!

Höweler merk oor die sang van die gemeente op dat toe iemand aan Pous Pius X (1903) gevra het wat daar tydens 'n diens gesing moet word, antwoord hy: "My seun, 'n mens sing nie tydens die diens nie! 'n Mens 'sing' die diens."

By geleentheid van die ingebruikneming van ons Psalm- en Gesangboek in Afrikaans op 29 Oktober 1944, het prof dr J D du Toit onder meer die volgende gesê:

> "Wie die Psalms sing, gryp na die hoogste, want die doel is die grootmaking van God in Jesus Christus onse Here deur die Heilige Gees. Psalmsing is die hemelvaart van die siel; die uitsteek van die hand na die verborge skat van die gelowiges; dit is godsdienslewe in die hoogste spanning; dit is die brug na die oneindigheid; dit is 'n durfdaad van die geloof, die arm wat uitgestrek gehou word bo die stormwaters van die lewe; dit is die versinking in die watervalle van angs, maar ook die gejubel op hoogtes en in vertes van verlossing.
>
> "As u nou met nuwe sangstem aanhef, dan beteken dit vir u nuwe lewe, of dit beteken net die verwisseling van twee boeke, met ander woorde dit beteken in die laaste geval niks nie. In die nuwe boek kerm dit en juig dit óók om u lewe. As u dan maar wou meekerm en meejuig! Mag God dit gee!"

2 Die musiek is draer van die belydenis

Die musiek is net van belang as die *draer* van die belydenis, van die aanbidding en van die lofprysing, en het origens vir die gemeente hoegenaamd geen betekenis as musiek nie!

Uit die geskiedenis blyk dit duidelik dat die drie groot kerkhervormers, Calvyn, Luther en Zwingli, oor die betekenis van die musiek in die erediens totaal verskillend van mekaar gedink het.

Van die drie kerkhervormers weet Calvyn van musiek die minste. Hy was van mening dat die musiek voortdurend bedreig word deur misbruik; hy was bang dat die oor van die mense meer aandag sou gee aan die melodie as wat die hart op die geestelike betekenis van die teks gerig sou wees. Inderdaad is dit ook so dat as 'n mens aandag wil gee aan die betekenis van die teks, hy nie in staat is om tegelyk na die melodie te luister nie. Slegs as 'n mens 'n melodie goed ken, sal hy in staat wees om spontaan, met liggaam en siel sy "hart uit te sing".

As gevolg van hierdie vrees, maak Calvyn 'n skerp skeiding tussen die wêreldlike en die geestelike lied. Om dieselfde rede was hy ook teen die gebruik van vierstemmige koormusiek, want sê hy, dit spreek meer tot die ore as tot die hart!

Vir Luther is musiek 'n ervaringsfeit; hy kan groot en belangrike hartsake nie sê of vertel nie, maar hy moet dit uitsing. In een van sy briewe wat hy aan die komponis Ludwig Senfl skryf, sê hy onder meer (vry vertaal): "... dat ná die teologie is die musiek slegs in staat om aan die mens 'n ernstige en vrolike gemoed te besorg. Daarom het die profete juis hulle godgeleerheid met musiek verbind, soos die Psalms aan die sang gebind is. Maar hoe kan ek nou met my loflied oor die toonkuns, in die beperking van 'n brief, die ware grootheid van musiek afteken? Maar die musiek wat my siel so dikwels verfris en van groot lyding verlos het, oorweldig my so geweldig, dat ek geen woorde genoeg kan vind om dit na waarde op te som nie."

Om die verskil tussen Calvyn en Luther se opvattings oor musiek en sy betekenis te vergelyk, sou ons kan sê dat Luther glo, dat alles wat asem het saamwerk om God te loof en te prys; dus ook, dat die voëls saamsing in die simfonie van musiek tot eer van die Skepper van die hemel en die aarde. By Calvyn daarenteen is die musiek net lofoffer as die sanger met sy verstand die betekenis van die teks kan begryp.

By Zwingli lê die saak heeltemal anders: teologies benadruk hy by Paulus se uitspraak in Efesiërs 5:19 ("en sing onder mekaar psalms, lofgesange en ander geestelike liedere;") die laaste gedagte: "sing met julle hele hart tot eer van die Here".

Hoewel Zwingli gewoonlik voorgehou word as 'n onmusikale mens (omdat hy die gemeentes nie laat sing het nie), was hy inteendeel waarskynlik die mees musikale van die drie kerkhervormers. Hy was selfs in staat om 'n tiental instrumente te bespeel en het ook pragtige liedere gedig.

Die Nederlandse orrelis-skrywer, Frits Mehrtens skryf:

> "In dit lied is het bijzonder duidelijk over welk een fijn gevoel voor ritme, vorm en rijm Zwingli beskikte."

Hy wys dan op die besondere rym van die onderstaande lied:

"Herr, nun heb den Wagen selb
Schelb wirt sust all unser fart,

das bricht lust der widerpart,
die dich
veracht so frävenlich.

Gott, erhöch den Namen din
inder straaff der bösen bôck,
dine schaaff widrumb erweck,
die dich
liebhabend innigklich.

Hilff, das alle bitterkeit
Scheide feer und alte trüw
widerkeer und werde nüw
das wir
ewig lobsingind dir;"

waarin:

- die klank van die slotwoord van die eerste reël van elke strofe ooreenkom met dié van die eerste woord van die tweede reël;
- die middewoord van die tweede reël in klank ooreenstem met die van die middewoord van die derde reël. (Strofe 2: straaff en schaaff);
- die slotwoorde van die tweede en derde reëls aan mekaar gelyk is;
- en die slotwoorde van die vierde en vyfde reëls aan mekaar gelyk is;
- ten slotte die beginwoorde van die drie strofes as hulle agter mekaar geplaas word:

"Herr Gott, Hilff", dit is "Here God, help!" uitspel.

Volgens die mening van Mehrtens is Zwingli fyn besnaard, geestelik, musikaal hoogs ontwikkeld en juis daarom nie in staat om homself musikaal te meng met die sang van die volk nie. Vir hom was die skoonheid 'n noodsaaklike eienskap vir die offer aan God en was die sang van die gemeente, vir sy musikale gevoel, 'n belediging.

Tereg merk hy verder op (vry vertaal): "Nou begin die musiek ontpop as 'n selfstandige kuns, wat nie meer 'n 'kommunikasiemiddel' is nie, maar 'n doel op homself." Oor Zwingli kan ons dan ten minste nog sê dat hy self nog veel van musiek weet en dit self ook nog kan beoefen, maar tans het ons te doen met mense wat wil hoor en niks meer self doen nie.

Luther, Calvyn en Zwingli kom, op grond van dieselfde Bybel, tot verskillende opvattings oor die uitvoering en die betekenis van die sang of die lied van die gemeente. In hierdie opsig het daar tot op die hede nog min verander! Ook ons drie Afrikaanse kerke het hulle Luthers, Calvyne en Zwinglis. Ja, daar kan selfs gekonstateer word dat in elke afsonderlike kerk, hierdie wesenlik van mekaar verskillende benaderings voortleef en elkeen is eerlik oortuig daarvan dat sy mening wel deeglik gegrond is op dieselfde Bybel waaruit Calvyn, Luther en Zwingli hulle menings gebaseer het.

Tog raak hierdie verskille in hoë mate die kern van ons onderwerp, en sê ons kortweg: die musiek is net van belang as die draer van die belydenis, die aanbidding en die lofprysing.

Maar wat moet ons, die orreliste, vir wie hierdie boekie 'n handleiding wil wees, nou in die praktyk doen?

Tot sover is kortliks gepoog om met die ontwikkelingsgeskiedenis van die Christelike kerk voor oë, te probeer om so objektief moontlik die plek wat die musiek in die Protestantse erediens inneem, te bepaal. Vanselfsprekend is hierby slegs aan die behoeftes van die Afrikaanssprekende Protestantse kerke, soos ons hulle ken en interpreteer, gedink. Maar nou is die bedoelde objektiwiteit alreeds nadelig beïnvloed deur 'n bedenklike subjektiwiteit; nou kan ons onsself nie meer beroep op uitsprake van gesaghebbende denkers soos Calvyn, Luther, Zwingli, Huigens en andere nie. Tot en met die Kerkhervorming het die kerk self, by monde van die Pous, verantwoordelikheid vir die musiek van die kerk gedra en aanvaar. Ondanks alle goeie voornemens en goeie bedoelings, en ondanks die groot mag wat die destydse kerk van Rome gehad het, het die betekenis van die musiek van die kerk ook daar verlore geraak. Selfs Pous Pius X sê in 1903: "Die Palestrinastyl is volmaak van skoonheid, maar die belydenis is daaraan ondergeskik gemaak."

Nogtans wil mens nog objektief bly en vasstel dat elkeen van ons drie Afrikaanse kerke 'n eie liturgie daarop nahou en daarin die lied van die gemeente as selfstandige onderdeel opneem en erken. Op grond hiervan kan dan gekonkludeer word dat net die kerk self kan en mag besluit – en voorskryf: hóé die lied van die gemeente ingelei, gesing en begelei behoort te word. Dit beteken dus dat elke indiwiduele voorkeur, simpatie of antipatie, plek moet maak vir die besluit van die kerk. Dit hou dan ook eintlik in dat die kerk self moet poog om 'n beslissende uitspraak te gee oor die wyse waarop nuwe melodieë aangeleer behoort te word, en selfs op watter tempo die orre-

liste moet speel en óf en wánneer aan die einde van 'n reël gewag en afgebreek behoort te word.

En juis oor al hierdie sake is daar so 'n geweldige verskeidenheid van verskillende menings!

Alhoewel die drie Afrikaanse kerke saam die verantwoordelikheid vir die nuwe Psalm- en Gesangboek aanvaar het, is daar geen gemeenskaplike besluite waarop die orrelis hom kan beroep by die aanleer van nuwe melodieë en by die speel van die inleiding tot die koraal nie.

Ons wil saamstem met Calvyn as hy sê dat daar 'n skeiding behoort te wees tussen wêreldlike en geestelike musiek, en ons wil saamstem dat die musikus (dit is nou ons twee: u en ek!) met sy besondere kennis van die wetenskap en van die beoefening van die musiek, 'n voortdurende bedreiging is vir die eintlike betekenis van die sang van die gemeente!

Maar ons wil ook saamstem met Luther wat oor die groot dinge van sy hart net wil sing. Ongelukkig moet 'n mens jouself nou afvra of ons sing omdat dit so "lekker" is, of omdat dit ons gewyde aandag 'n oomblik onderbreek (soos predikante in die vroeg-twintigerjare in Nederland tot stigting van die gewyde aandag laat sing het).

Net soos Zwingli voel ons ook baie keer die sang van die gemeente aan as 'n belediging vir ons musikale gevoeligheid en skoonheid, en dan wil ons iets doen om die sang te verbeter!

Maar dan moet ons ook onthou en erken dat ons saam met 'n gemeente sonder begeleiding gesing het, en dat ons (ook as músikus) geraak is – tot diep in ons siel!

Ons mag ook onthou dat ons menigmaal by gemeentes kon begelei by eredienste en daardeur, ondanks en saam met ons "Luther- en Zwingli-musikale instelling", iedereen opgeneem kon voel in die gemeenskap van gelowiges, met as 'n gewillige dienaar die onbewuste en slaafs gehoorsame liggaam van die "ek", wat plek gemaak het vir die gelowige.

Idealisties? Ja, maar tog ook realisties, want realisties moet ons bely dat ons verstand die genade van Christus nie kan verstaan nie; dat ons, as sondige mense, altyd bly soek na ons eie wil en na ons eie wens, totdat die Skepper van hemel en aarde, met grenslose liefde, sy hand Sondag na Sondag ook na ons as orreliste uitsteek – ons, as deel van die aardse liggaam van Jesus Christus; ... na ons sy hand uitsteek en in sy neerbuigende sondaarsliefde ons by die speeltafel van die orrel wil aanneem tot sy kinders!

Prakties? Nee, waarskynlik nie, want u, die orreliste, het nog steeds te doen met u predikant, u kerkraad en die gemeentelede. Van hierdie drie het elkeen moontlik sy wense wat u moet vervul, of sy kritiek op u spel. U kan maar net as gelowige vra: "Here, wat wil U hê, moet ek doen?" (Hand 9:6 – ou vertaling), en u kan verseker wees, dat Hy u die pad sal aanwys!

3 Eise aan die gemeente stel?

Daar kan geen musikale eise aan die gemeente gestel word nie en daar kan geen musikale voorkeur toegelaat word nie.

Eintlik kan ons nou baie kort wees, want op grond van alles wat tot dusver gesê is, moet ons vanselfsprekend aanneem dat daar aan die gemeente beslis geen musikale eise gestel mag word nie!

Maar deur dit net so kortom te sê, sou ons impliseer dat die kerk dus niks aan hierdie saak kan of mag doen nie.

Niks is egter minder waar nie, want ons moet onderskeid maak tussen eise wat die kerk stel aan die soort van musiek wat vir sy liturgie aanvaarbaar is, en die wyse waarop dit uitgevoer behoort te word, én die musikale eise wat ons, die orreliste, aan die gemeente stel.

Elkeen van die drie kerkhervormers het baie aandag gegee aan die lied van die gemeente en nie net aan die tekste nie, maar het inderdaad ook besliste musikale waardebepalings gehad oor die musikale gestalte en ook oor die uitvoering daarvan. Maar geeneen van die drie kerkhervormers het musikale eise aan die gemeentes gestel nie, en het in baie opsigte selfs die musikale vermoëns van die gemeentelede nie hoog aangeslaan nie.

Hulle het wel die betekenis van die teks benadruk en daarom gepoog om die betekenis van die lied tot die hart van die gelowiges te laat deurdring.

Calvyn stel die musiek in diens van die opbou van die gemeente en om dié doel beter te kan bereik, reorganiseer hy die sangskole van die katedraal te Genève en behou hy die "cantor" (sangmeester). Onder leiding van die cantor moet die koor die leiding by die sang van die gemeente neem.

Luther, vir wie die gemeentesang 'n lewensbehoefte was, behou die aandeel van die koor in die liturgie en gebruik alle middele en alle beskikbare instrumente om die gemeente aan te moedig en tot saamsing te inspireer.

Hierby moet aangeteken word dat Luther as die sanger by uitnemendheid en as opgeleide monnik in die Roomse kerk, die geweldige sielsvoldoening geken het van die mens wat saamsing met alles wat asem het. Diegene wat ooit die voorreg gehad het om saam met 'n goeie koor en orkes aan die uitvoering van 'n kantate te werk, of die "Johannespassion" of die "Matthaupassion" van Bach, ken hierdie onbegryplike gevoel van "bokant die aarde" uitgeneem te word. Luther sê dat die sang sy enigste moontlikheid is om hom teen die duiwel te verdedig, want, sê hy: "my sange maak die duiwel seer".)

Hoewel Zwingli die sang deur die gemeente totaal verbied het, sê Mehrtens (vertaal): "Buite die kerk het Zwingli die musiekbeoefening aangemoedig wáár hy kon. Net soos Calvyn, reorganiseer hy die sangskole en kry die cantors die opdrag om die kinders te leer sing. Toe hierdie kinders volwasse geword het, het die gemeentesang weer saam met hulle in die kerk teruggekom (in Bern in 1574 en in Zürich in 1598)."

Uit die voorbeelde van Calvyn, Luther en Zwingli kan ons almal iets leer. Die Fransman Calvyn, die Duitser Luther en die Switser Zwingli, het elkeen op sy eie manier gesoek na 'n lied vir die kerk van hulle eie land se mense. Elkeen was die verteenwoordiger van 'n bepaalde, totaal van mekaar verskillende volksgroep, en vanselfsprekend het hierdie verskil gelei tot heeltemal verskillende resultate by die invoering en die uitvoering van die nuwe lied van die kerk.

Op grond van hierdie resultate kan ons aanvaar dat in ons land nie sonder meer op dieselfde wyse te werk gegaan kan word as in die lande van die groot kerkhervormers met hulle eeue-oue tradisie van kerksang en van kerkmusiek nie.

Tegelykertyd kan ons daarom ook hieruit die konklusie trek dat juis in ons land, met sy bevolking wat kosmopolities van afkoms is, ons nie sommer lughartig oor hierdie belangrike saak kan besluit nie! Nog minder kan toegelaat word dat die orrelis op eie gesag besluit oor die wyse waarop die gemeente sal sing; dit is in eerste en laaste instansie die verantwoordelikheid van die kerk. Dit is soos toe Pous Pius X so kernagtig geantwoord het op die vraag, wat in die kerk gesing moes word, en hy gesê het: "My seun, 'n mens sing nie *in* die diens nie; die diens word gesing." Daarmee het hy benadruk dat tydens die erediens nie gesing of anders gesê musiek gemaak word nie, maar dat die sang van die gemeente 'n onmisbare bestanddeel van en deelname áán die erediens self is.

Dit is om hierdie rede, dat ons geen musikale eise of musikale

bevoegdheid aan die sang van die gemeente kan stel nie en daarom soos Zwingli moet kán, mág en wíl aanvaar, dat ... "ons in ons hart psalmsing".

As gelowige kan en mag ons verwag dat die gemeente van Christus op aarde kerk toe gaan om God te ontmoet, om sy skuld te bely en om Hom te dank, te loof en te prys vir sy grenslose genade, sy neerbuigende sondaarsliefde, soos geopenbaar in Jesus Christus, ons Verlosser. Met psalms en gesange mag ons deelneem aan die gesprek wat Hy met sy gemeente wil voer, en mag ons vra dat sy Heilige Gees in ons hart werksaam sal wees sodat ons mag groei in die dinge wat tot ons godsaligheid dien.

4

Die instrument van die kerk, sy karakter, sy registers en sy bou

1 Die instrument

Het dit u nooit verbaas dat daar allerweë vir die begeleiding in die erediens amper uitsluitlik gebruik gemaak word van die orrel nie? Veral in ons moderne tyd waarin die pryse van orrels voortdurend styg en amper onredelik hoog word in vergelyking met die aantal lidmate van 'n gemeente, moet die vraag tog by u opkom, of dit werklik noodsaaklik is om so 'n duur instrument aan te skaf!

Ook in ander lande het hierdie vraag by gemeentes met die verloop van eeue brandend geword. Uit Duitsland weet ons byvoorbeeld dat daar baie geëksperimenteer is en nog somtyds geëksperimenteer word met "Posaunen chore", met basuinblasers wat die begeleiding doen; vanuit Amerika word die gebruik van elektroniese instrumente vir die begeleiding van die lied van die kerk sterk gepropageer.

Dat in ons land met sy talle kerkgeboue veral in die afgelope jare vanweë kostestyging, die aanskaf van elektroniese instrumente steeds verleidelik word, is vanselfsprekend. Daarom is dit juis 'n dwingende eis dat ons, die orreliste, in staat sal wees om by die kerkrade 'n pleidooi te kan lewer vir die behoud van die pyporrel by ons eredienste. Dit is seker vanselfsprekend dat 'n kerkraad by sy eie orrelis(te) wil weet wát nou eintlik die rede is dat so 'n duur pyporrel vir so 'n klein gemeente aangeskaf moet word.

Maar dit kan ook beswaarlik van 'n kerkraad verwag word dat hulle met deskundige feite alleen oortuig kan word van die noodsaaklikheid vir die aankoop van 'n egte pyporrel.

Die eerste wat 'n kerkraad en ook die gemeente wil weet, is wat die grondliggende rede is waarom dit noodwendig 'n pyporrel moet wees.

Deur die eeue heen is aan die orrel die "eretitel" toegeken van die *koning* onder al die instrumente. Hierdie eretitel het nie betrekking op die omvang of die massa van die instrument nie, maar is 'n aanduiding van sy karakter.

Vir 'n heersende koning was in die ou dae 'n waardige houding en optrede 'n vanselfsprekendheid. Van 'n koning kon nie verwag word dat hy sy menslike emosies, soos vreugde en verdriet, in die openbaar of aan sy onderdane sou wys nie. 'n Verdrietige koning, maar ook 'n lughartige en skaterende heerser, sou die agting en die eerbied van sy volk verloor, en sou nie meer in staat wees om gehoorsaamheid en ondergeskiktheid van sy burgers te verwag nie.

Maar ook die oorspronklike orrel, soos dit in sy bloeitydperk ontwikkel het, was in sy aanleg koninklik en beheers van aard en nie in staat om te dien as 'n uitingsmiddel van die menslike emosies nie. Soos selfs die blote aanwesigheid van 'n koning, 'n president of 'n eerste minister, 'n beheersde invloed op 'n massa mense kan hê en in staat blyk te wees om die emosies van 'n volk binne grense te beperk, net so is die waardige klank van die orrel in staat om die mens se gevoelens te verhef bokant die gewone alledaagse en om sy vreugde en verdriet binne grense te beperk.

Die kerk het reeds vroeg hierdie besondere eienskappe van die instrument erken en dit om hierdie rede waardig geag om te dien tot die eer van die Koning van konings – God, deur Jesus Christus ons Here. Juis hierdie erkenning van die kerk het daartoe bygedra dat die aanvanklik eenvoudige en beperkte instrument kon uitgroei tot die koning onder al die musiekinstrumente. Slegs hierdie koninklike instrument kon gebruik word om saam met die gemeente van Christus lof te bring aan die allerhoogste Koning.

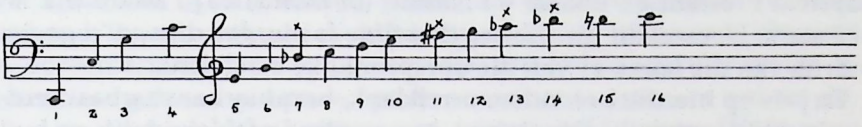
2 *Die karakter van die orrel*

Oorspronklik is op die orrel slegs (wat ons sou noem) eenstemmig gespeel. Dit beteken egter nie dat slegs een toon tegelyk gehoor is nie, maar dat slegs een noot tegelyk ingedruk kon word. Die klank wat dan gehoor is, was afhanklik van die grootte van die instrument, van sewe- tot soms sestienstemmig.

Die rede vir hierdie eienaardigheid lê in die feit dat die deskundiges van daardie dae lankal daarvan bewus was dat wat die oor as één klank waarneem, in werklikheid bestaan uit 'n samesmelting van meerdere klanke. Reeds Pythagoras (sesde eeu vC) het met eenvoudige proefneminge bewys dat elke klank in wese bestaan uit 'n reeks van tone wat in 'n bepaalde rangorde van mekaar geskei is. Namate meer van die benodigde sameklanke in duidelikheid en in die regte verhouding tot mekaar saamklink of versterk word, neem die skoon-

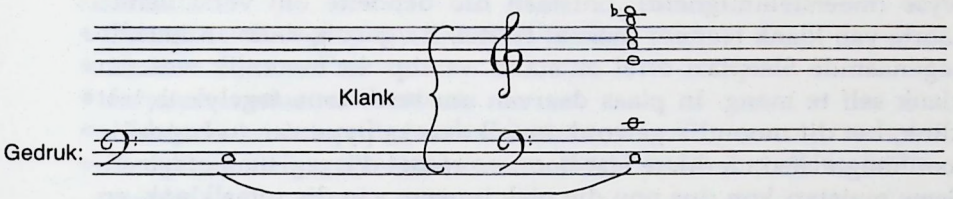
heid en die helderheid van die hoofklank toe. As egter van die noodsaaklikste byklanke onhoorbaar word, sal die hoofklank armoedig en minder invloedryk tot die luisteraar deurdring.

Die bytone, wat behalwe die hooftoon gehoor word, noem ons "Aliquot", "natuurtone", en die volledige reeks kan as volg voorgestel word:

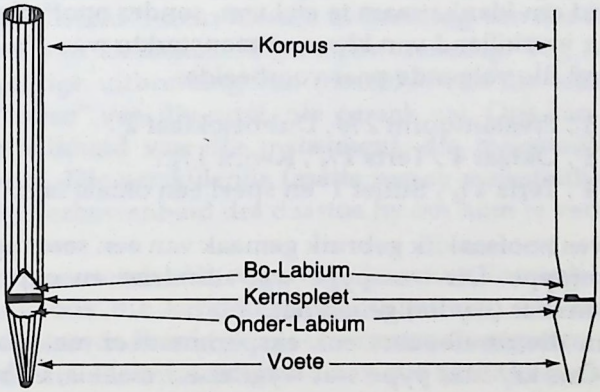


Hooftoon: C

As nou by 'n orrel van daardie tyd een klawer gedruk word en daardie orrel byvoorbeeld sewe pype op elke klawer laat hoor het, dan was die klank op byvoorbeeld C soos volg:



Omdat die toonhoogte by 'n orrelpyp bepaal word deur die lengte vanaf die kernspleet tot sy hoogste punt, word daardie hoogte aangedui in voete en duime, byvoorbeeld:



Die pype wat almal spreek as C-groot gedruk word, is dan agtereenvolgens 8′ 0″, 4′ 0″, $2^2/_3$′ 2′ 0″, $1^3/_5$′, $1^1/_3$′, 1′ 0″ (of $1^1/_7$′).

Omdat al die pype saam spreek as gevolg van lug (wind), wat vanuit een bron afkomstig is, was die sterkte van die tone wat na mekaar gedruk word, relatief almal gelyk.

Die klank wat op hierdie wyse tot stand gekom het, is vergelykbaar met die geluid wat ontstaan as u op u orrel die volgende registers ooptrek: Prestant 8′; Oktaaf 4′; Nasard (of kwint) $2^2/_3$′; Mixtuur 2′ 4 of 5 sterk. Hoewel dit nie presies dieselfde is nie, gee dit wel 'n goeie indruk van die karakter van die oorspronklike orrelklank.

En juis op hierdie besondere orrelklank, berus sy aanvaarbaarheid vir kerklike gebruik. Die geluid is waardig, edel, duidelik en ... beheers! Dit is nie uitbundig vrolik nie, nie sentimenteel, maar ook nie lewensmoeg, treurig nie.

Toe die orrelboukuns verbeter het, en tegelykertyd die eenstemmige komposisiekuns plek gemaak het vir die kontrapuntale skryfwyse (meerstemmigheid), ontstaan die behoefte om verskillende soorte van klank teenoor mekaar te stel. As gevolg daarvan het die sogenaamde Sleeplaai-orrel ontstaan waarop dit moontlik was om klank self te meng. In plaas daarvan om sewe tone tegelyk te laat klink, het dit moontlik geword om elke reeks pype van 'n bepaalde toonhoogte afsonderlik te laat hoor, en so het die registers ontstaan. Sewe registers kon dus nou die plek inneem van die totaalklank, en so het die volgende registername tot stand gekom:

Prestant 8′; Oktaaf 4′; Prestantquint $2^2/_3$′; Dubbeloktaaf 2′; Terts $1^3/_5$′; Quint $1^1/_3$′; Sifflet 1′.

'n Wye veld van moontlikhede het nou ontstaan vanweë die moontlikheid om klanke saam te stel wat, sonder opoffering van die karakter, tog verskillend van kleur en toonsterkte was. Probeer maar self op u orrel die volgende paar voorbeelde:

- Prestant 8′, Prestantquint $2^2/_3$′, Dubbeloktaaf 2′.
- Prestant 8′, Oktaat 4′, Terts $1^3/_5$′, Kwint $1^1/_3$′.
- Prestant 4′, Terts $1^3/_5$′, Sifflet 1′ en speel een oktaaf laer.

Tot sover was hoofsaaklik gebruik gemaak van een soort pype en wel van Prestantpype. Dit was pype wat silindries en oop was en 'n normale mensuur (wydte) gehad het.

Nou gaan die orrelbouers ook eksperimenteer met ander vorme van pype. Ons kry nou pype wat wyer as normaal is, en noem hulle

"oopfluit"; maar ons kry ook dieselfde soort pype wat geheel of gedeeltelik aan die bokant toegemaak is, en noem hulle "Gedekte Fluite". Pype wat piramiedvormig en nouer van mensuur is, noem ons "Viola" of "Salisionaal", en hulle klank laat 'n mens dink aan dié van ons teenswoordige alt-viool. Die verskil in geluid wat tussen hierdie verskillende gestaltes van pype waarneembaar is, word "kleur" genoem. Ons kry nou verskillende "kleure" in die orrelklank, wat die orrelis in staat stel om, sonder om die oorspronklike karakter te skend, tog sy orrelmusiek op baie verskillende maniere te kleur en in ooreenstemming te bring met die gemoedstoestand wat by 'n besondere geleentheid pas – op een voorwaarde egter, en wel dat dit altyd sy oorspronklike karakter van waardigheid behou. Dit is vanselfsprekend omdat die werklike orrelklank wat een maal saamgestel is, nie van sterkte of van intensiteit kan verander nie.

Verskillende vorme van pype het dus nou ontstaan wat ons in hoofsaak in vyf wesenlike verskillende groepe (families) kan indeel en wel:

- Prestant – die oorspronklike orrelklank
- Fluite – wyer as Prestante
- Strykers – nouer as Prestante
- Vulstemme – tussenliggende Aliquote
- Tongstemme – gelykstaande aan hout- en/of koperblaasinstrumente.

3 *Die registers van die orrel*

Elkeen van hierdie families kan op dieselfde wyse verdeel word in registers van verskillende toonhoogtes, ooreenkomstig hulle plek in die "aliquottoonreeks"; deur hierdie uitbreiding van die orrel is die moontlikhede van kleurskakering amper oneindig! Tog word deur hierdie geweldige uitbreiding van moontlikhede die werklike, die koninklike "wese" van die orrel, nie geraak nie. Ons kan eerder sê dat die vorstelikheid van die instrument, die majesteitlike, meer benadruk word. Die verskillende fasette van sy majesteitlike mag en sy koninklike verhewenheid dra daartoe by om hom te verhef bo die menslike emosies.

Dit is eers gedurende die negentiende-eeuse Romantiek en Humanisme, wat ook die kerklike lewe binnesluip, dat veral in die Rooms-geöriënteerde Frankryk, meer emosionele registers en klankmoontlikhede die edele waardigheid van die koninklike Barok-orrel

bedreig. Na die Eerste Wêreldoorlog gryp die na vermaak en plesier uitgehongerde wêreld gretig die nuutgevonde tegnologiese moontlikhede aan om die eertyds waardige Barok-orrel te misvorm tot 'n armsalige en sentimentele teater- of bioskooporrel.

Ongelukkig is die wêreldkrisis van hierdie vergange se jare oorsaak daarvan, dat ook die kerke, daartoe verlei deur geraffineerde besigheidsmense, gretig gryp na die soveel goedkoper bioskooporrel. Gebrek aan deskundige voorligting, sowel as gewetenlose sogenaamde deskundiges, gevoeg by die wurgende greep van werkloosheid, het die oorsaak daarvan geword dat, ook in ons kerke, die klank van die "amusementsmusiek", die koninklike klank van die waardige Barok-orrel verdring het.

Dit is te betreur dat juis in ons Protestantse land, waarin die Afrikaanse kerke gedurende die eerste helfte van die eeu moes worstel met finansiële armoede, so afhanklik was van kultuurvreemde voorligting, waardeur stadig maar seker ook ons Protestantse geloofsgemeenskap gewoond geraak het aan die armsalige, sentimentele klank van 'n twyfelagtige kruising tussen die bioskooporrel en 'n orrel uit die Romanties Humanistiese tydperk.

Tans word ook die kerke van oral oor weer met verleidelike aanbiedings van soveel goedkoper (elektroniese) orrels oorstroom! Weer is 'n aantal goed bekende en somtyds hooggeroemde orreliste bereid om hierdie beroemde "kerkorrels" aan te beveel en die kerkrade, amper daartoe geforseer deur die steeds stygende pryse van die werklike kerkorrels, dreig om in te gee. Nou kan hulle voortgaan met hulle sentimentele instrumente en – tegelykertyd 'n aantreklike bonus van hulle opdraggewers invorder. Dit moet benadruk word dat óns, die orreliste, hier 'n taak het!

Dit is 'n taak wat geen eer of roem meebring nie, maar inteendeel: offers, inspanning en soms selfs verguising vra. Dit is óns offer van dankbaarheid wat moet en kan opklink uit 'n waardige kerkorrel wat waardig en vakkundig bespeel word. Dit is óns wat die orrel moet gebruik en nie misbruik nie. Dit is óns wat in die eerste plek moet leer verstaan dat slegs die klank van die koning onder al die instrumente in staat en waardig genoeg is om te dien tot eer van die Koning van alle konings.

Daarom is dit so noodsaaklik dat ons met kennis en deur oefening leer om hierdie magtige instrument op koninklike en waardige wyse te bespeel en wel in ooreenstemming met sy oorspronklike karakter. Want juis nou, waar 'n toenemende kerkloosheid ook allerweë ons

volkswese bedreig, het ons die taak en 'n opdrag om te dien tot eer van God, die Allerhoogste.

Maar om hierdie vorstelike instrument waardig genoeg te kan bespeel, is meer nodig as maar net 'n oppervlakkige kennis van sy basiese registers. Die klankkleurmoontlikhede is so geweldig groot in aantal, dat 'n menseleeftyd amper te kort skyn om almal te ondersoek en op die proef te stel. Dit kan ook moeilik van alle orreliste verwag word om 'n grondige studie van alle moontlikhede en registrasie-variante te maak, en almal behoorlik in sy bruikbaarheid te beproef. Tog sal elke orrelis goed doen om op sy instrument 'n minimum aantal moontlikhede te ondersoek, en so vir hom 'n indruk te vorm van wat op sy orrel 'n bruikbare registrasie by die begeleiding kan wees, sowel as by sy voor-, tussen- of naspel.

Om u daarmee te help, volg hier allereers 'n opsomming van 'n aantal verskillende name wat by die vyf genoemde registerfamilies afwisselend in ons land gebruik kan word:

Prestante: Prestant, Diapason, Oktaaf, Dubbeloktaaf, Prinsipaal, Koraalbas, ensovoorts.

Fluite: Oopfluit, Baarpyp, Gemshoorn, Piccolo, Flûte Harmonique, Gedek (fluit), Holpyp, Holfluit, Roerfluit, Koppelfluit, Gedekpommer, Basfluit, Bourdon, ensovoorts.

Strykers: Viola di Gamba, Viola, Gamba, Violette, Salisionaal, Saliset, Dolce, Tjello, Vioolprestant, ensovoorts.

Vulstemme: Mixtuur, Skerp, Simbel, Sesquialter, Cornet, Nasard, Kwint (Quint), Terts, ensovoorts.

Tongstemme: Basuin, Fagot, Trombone, Trompet, Klaroen, Hoorn, Dulkiaan, Kromhoorn, Hobo, Regaal, Ranket, ensovoorts.

Teoreties gesproke kan elkeen van die genoemde name toepaslik wees op elke toonhoogte; en onder verwysing na wat op bladsye 52, 53, 54, 55 en 56 gesê is, kan die volgende oorsig saamgestel word wat toepaslik kan wees op elke register:

As die middel "C" gedruk word:

met 'n 16′ register – klink die toon een oktaaf laer (c-klein)
met 'n 8′ register – klink die toon soos ci
met 'n 4′ register – klink die toon een oktaaf hoër (cii)
met 'n 2⅔′register – klink die toon soos gii

met 'n 2′ register – klink die toon soos ciii
met 'n $1^3/_5$′register – klink die toon soos eiii
met 'n $1^1/_3$′ register – klink die toon soos giii
met 'n 1′ register – klink die toon soos civ.

Die aanduiding van die lengte van die pype (16′ – 8′ – 4′) het net betrekking op die langste pyp, of die laagste toon van die bedoelde register. Dit beteken nou dat by 'n 8′ register:

- die laagste C (C groot) ... 8′ lank is;
- die tweedelaagste c (c klein) ... 4′ lank is;
- Middel C of C′ ... 2′ lank is;
- een oktaaf bokant c′ (c″) ... 1′ lank is;
- nog een oktaaf hoër (c‴) ... $^1/_2$′ lank is, ensovoorts.

Op hierdie wyse kan u nou self uitwerk hoe lank (min of meer) elke pyp van 'n bepaalde register is. (Let wel dat met die lengtebepaling die "voet" nie ingereken is nie; sien in hierdie verband die skets op bladsy 53.)

Soos reeds gesê is, word aan die verskillende pypfamilies verskillende vorme gegee ten einde die gewenste "klankkleur" te verkry, terwyl ook die gebruik van verskillende materiale 'n merkwaardige invloed op die klankkarakter het. (Sien ook bygaande sketse.)

Om 'n indruk te kan kry van die verskillende klankkleure, kan elke orrelis op sy orrel agtereenvolgens alle registers wat op die registerlabel aangedui word met 8′, ooptrek, en met daardie geluid 'n paar note speel. Dit sal dan duidelik word dat byvoorbeeld Prestant 8′ en Roerfluit 8′ dieselfde toonhoogte voortbring, maar heeltemal verskillend klink.

As alle 8′ registers wat op die orrel aanwesig is tegelyk ingeskakel word (dus ook byvoorbeeld Trompet 8′), word daar wel 'n taamlike sterk geluid gehoor, maar hierdie geluid is tog nie in staat om 'n gemeente, hoe klein ook al, te begelei nie. Die rede hiervoor is dat hierdie geluid moeilik deurklink tot die menslike oor as daar gelyktydig gesing word.

As begeleiding by die gemeentesang moet daarom altyd "Aliquottone", dus byvoorbeeld 4′ + 2′ of Mixtuur en andere bygevoeg word.

Vanselfsprekend is dit onmoontlik om registrasie uit 'n boek te leer en elkeen moet op sy orrel soveel moontlik met verskillende kombinasies eksperimenteer, maar 'n enkele voorbeeld kan hier help om die moeilike pad na 'n sinvolle registrasie te vind:

By gemeentesang moet altyd ten minste een Prestant-register gebruik word. Dit beteken egter nie dat dit altyd Prestant 8′ moet wees nie; ons noem 'n paar kombinasies wat met vrug gebruik kan word:

- Fluit 8′ saam met Prestant 4′, klink gewoonlik baie duideliker as: Prestant 8′ saam met Fluit 4′.
- Fluit 8′ en 4′ saam met Prestant 2′, kan somtyds meer bruikbaar wees as: Prestant 8′ saam met Fluit 8′ en 4′.

Natuurlik moet by alle begeleidinge altyd ten minste een 8′ register gebruik word, maar die keuse van 'n 8′ register bied verrassende resultate. Probeer gerus die volgende:

- Kromhoorn (of Hobo) 8′ saam met Prestant 4′.
- Kromhoorn 8′ plus Fluit 4′ en Dubbeloktaaf 2′ (of 'n ander 2′ register).
- Hobo 8′ met Oopfluit 4′ en Fluit 2′ plus Mixtuur.
- Salisionaal 8′ plus Holquitadena 8′ en Fluit 4′ en Prestant 2′ en Skerp.

Die moontlikhede is amper onbeperk, en Joachim Hess het in 1772 reeds pynlik presies bereken dat byvoorbeeld:

- 'n orrel met 10 sprekende registers in totaal 1 023 verskillende geluide kan voortbring; en dat
- 'n orrel van 20 registers selfs 1 048 575 verskillende klanke te voorskyn kan bring (reken u dit gerus maar uit!).

Maar vir diegene wat geïnteresseerd is, gee hy verder 'n hele aantal registrasiemoontlikhede waarvan met vrug kennis geneem kan word.

Tot sover het ons net aandag gegee aan die gebruik van die registers op die manuale, maar vanselfsprekend behoort by elke handregistrasie ook 'n bruikbare pedaalregistrasie. Daarby moet in gedagte gehou word dat:

- die basiese klank van die pedaal een oktaaf laer moet klink as die van die manuale en dus ten minste een 16′ register gebruik moet word vir die begeleiding van die gemeente;
- in die algemeen die basis, as die fondament van die geluidsmassa, iets swaarder, sterker dus, moet wees as dié van die manuale;
- ook die pedaal, ondanks sy deurgaans eenstemmige gebruik, 'n werklik totale orrelklank behoort voort te bring.

Ongelukkig is by die meeste orrels in ons land die pedaal die swakste met registers bedeel, en is daar in dié verband baie min keuse. Dit is in baie gevalle dan ook die rede waarom soveel van ons orrels so blikkerig klink, en baie orreliste bang is om die hoog nodige "Aliquotregisters" te gebruik. Die gevolg hiervan is dan gewoonlik dat die gemeente selde of ooit gelyk saam met die orrel kan sing.

Elke volwaardige orrel behoort ten minste die volgende pedaalbesetting te kry:

Bourdon 16′ – Prestant 8′ – Oktaaf 4′ plus pedaalkoppels vanaf albei die manuale na die pedaal toe.

Dit word aan die hand gedoen om by die begeleiding en/of bespeling van die orrel in die kerk, ten minste van die volgende algemene beginsels uit te gaan:

- *As die hande op manuaal I speel:*
  Gebruik op die pedaal: Subbas 16′ + Oopfluit 8′ (of Prestant 8′) plus pedaalkoppel aan manuaal I.
- *As die hande op manuaal II speel:*
  Gebruik op die pedaal: Subbas 16′ + Gedek 8′ plus pedaalkoppel aan manuaal II.
- As met "uitkomende stem", met die regterhand op manuaal I en *met die linkerhand op manuaal II gespeel word:*
  Gebruik op die pedaal dieselfde registers soos tweedens genoem, en dus beslis sonder die pedaalkoppel aan manuaal I.

Om goed te kan registreer, is 'n kuns wat slegs met toewyding en oefening verwerf kan word! Hier word volstaan met 'n opsomming van die basiese beginsels:

- By die begeleiding van die gemeentesang moet die orrelklank ooreenkom met die klank van die oorspronklike orrel wat berus op die samestelling van die Aliquottone-reeks.
- Ten minste een werklike Prestant-register moet gebruik word en die Prestant 4′ is daarby belangriker as die Prestant 8′.
- Op die pedaal moet ten minste een 16′ -register, plus die pedaalkoppel aan die manuaal waarop gespeel word, gebruik word.
- By die gebruik van 'n uitkomende stem, speel die regterhand op manuaal I en by voorkeur met 'n "kornet-agtige" geluid, en die linkerhand op manuaal II wat ten minste een Prestantregister

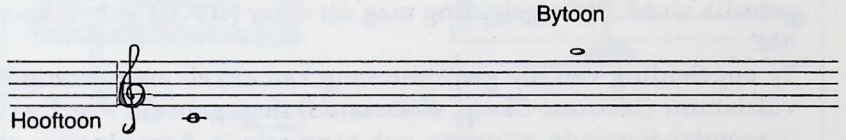
inhou, terwyl die pedaal gekoppel word aan manuaal II en gebruik maak van 'n 16′ register.

- By kleiner orrels (tot 35 sprekende registers) kan 'n goeie opbou van die Aliquot-toonreeks gewoonlik slegs verkry word deur albei die manuale aan mekaar te koppel.
- As albei manuale aan mekaar gekoppel is, en daar op manuaal I gespeel word, behoort ook albei pedaalkoppels gebruik te word.

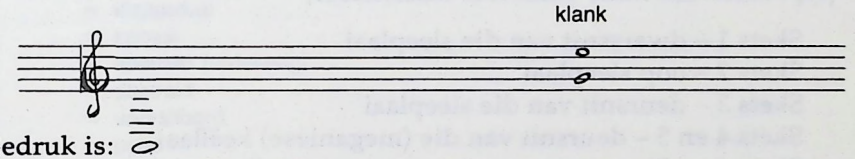
Om 'n beter beeld en begrip van die verskillende pypsoorte te kan kry, word 'n paar afbeeldings van die mees gebruikte pypsoorte aan die einde van hierdie hoofstuk geplaas.

Verder moet ons volstaan met die verduideliking van 'n paar spesiale registersoorte, en wel:

Die registers: Roerfluit, Koppelfluit en Quintadena ... is almal registers wat behalwe hulle grondtoon, ook 'n sagte bytoon in 'n hoër geleë oktaaf laat saamklink, dus:



Die register "Sesquialter 2 sterk" laat die tweeklank van 'n sesde hoor, wat bestaan uit die vyfde en derde van die grondtoon wat op die orrel gedruk word. Dus, as byvoorbeeld c-klein gedruk word, is die klank:



Gedruk is:

Die register "Kornet", is 'n register wat van vyf pype by elke toonhoogte gebruik maak en wel van:
8′, 4′, $2^2/_3$′, 2′ en $1^3/_5$′ (sien afbeelding)

Ongelukkig word hierdie register in ons land baie selde op orrels gesien, terwyl dit juis amper die beste moontlikheid bied om met uitkomende stem te speel. Daarom is dit goed om te onthou dat dieselfde klank nageboots kan word deur een van die volgende registerkombinasies te gebruik:

- Gedek 8′, Gemshoorn 4′, Nasard $2^2/_3$′, Piccolo 2′;
- Prestant 8′, Gedekfluit 4′, Terts $1^3/_5$′;
- Gedek 8′, Gemshoorn 4′, Sesquialter 2 sterk, Prestant 2′.

Die kombinasie van die registers Gedek 8′ en Nasard $2^2/_3$′, laat 'n besonder mooi solostem ontstaan, wat veral uitstekend in die voorspel gebruik kan word om 'n onbekende melodie aan die gemeente bekend te stel. Vir die begeleiding kan op 'n ander manuaal byvoorbeeld 'n Salisionaal 8′ gebruik word, en in die pedaal Subbas 16′ + Bourdon 8′.
Die "Tremulant" is nie 'n klankgewende register nie, en moet slegs by hoë uitsondering, ter verkryging van 'n bepaalde effek, gebruik word. By begeleiding mag dit egter NOOIT gebruik word nie!
By begeleiding van die gemeentesang kan enkel- en meervoudige vulstemme (Mixtuur-Skerp, ensovoorts) slegs gebruik word, as die daaronder-liggende Aliquote, ook aanwesig is. Kombinasies soos byvoorbeeld Roerfluit 8′ + Mixtuur, Salisionaal + Skerp, Gedek 8′ + Simbel 3 sterk en dergelike, is vir hierdie doel onbruikbaar.

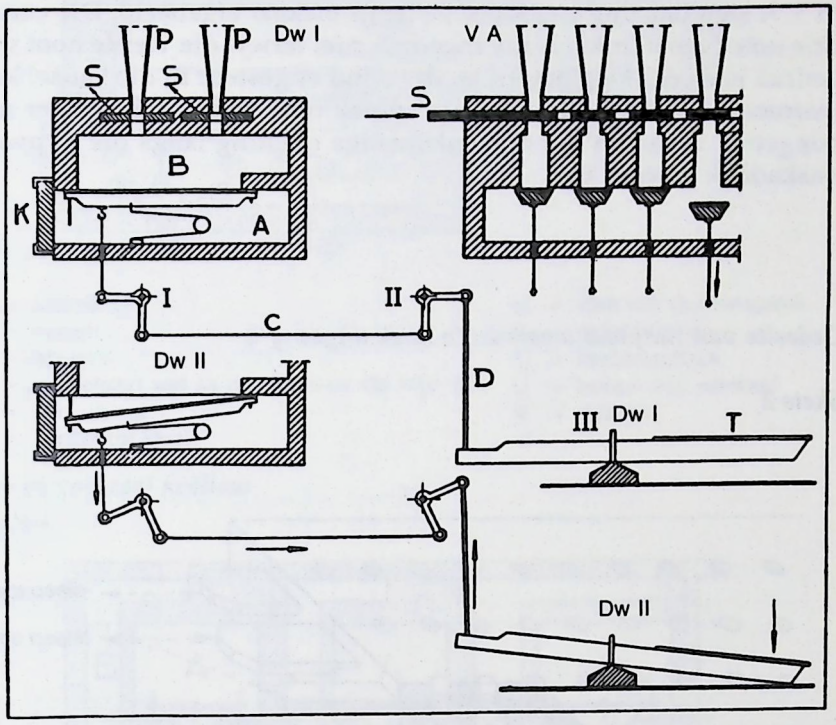
4 Die verskillende sisteme

Die volgende sketse sal, na grondige bestudering, die samestelling van die verskillende orrelsisteme verduidelik en die belangrikste pypsoorte aan hulle vorm leer klassifiseer;

Skets 1 – dwarssnit van die sleeplaai
Skets 2 – oop sleeplaai
Skets 3 – deursnit van die sleeplaai
Skets 4 en 5 – deursnit van die (meganiese) keëllaai
Skets 6 en 7: syaansig van 'n registerventielkas
Skets 8: skematiese voorstelling van die werking van die Unit-orrel (Eenheidsorrel)
Skets 9: vanaf die manuaal – oor koppelkaste – na die pypmagnete.

Inwendige van 'n meganiese sleeplaai

Skets 1



Dw I & II	=	dwarsdeursnit
V A	=	vooraansig
A	=	kleppekas
B	=	kansel
C	=	abstrakt (trekstang)
D	=	abstrakt
K	=	voorsitbord
P	=	pype
S	=	die sleep
T	=	klawer of toets
I & II	=	hoeke (skarniere)
Dw I	=	Die klep is toe want die (T) is nie gedruk nie
Dw II	=	Die klep is oop en die wind kan na die pype stroom want die toets is gedruk

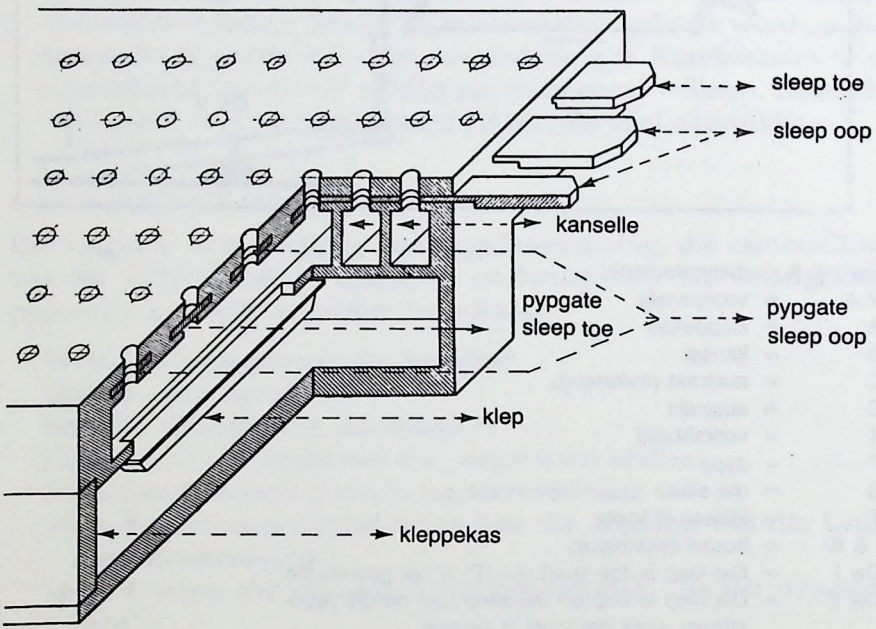
Elke register (61 pype) maak gebruik van een sleep.

In Dw I & II (Skets 1) sien ons dus (van voor na agter gedink) twee slepe agter mekaar lê. (Dus in die rigting van K na regs in die rigting van A gedink.)

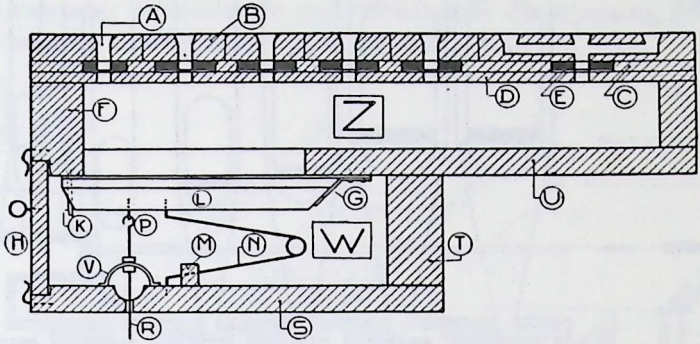
In V A sien ons dus vier kanselle langs mekaar afgebeeld. Die eerste drie note (vanaf links) is nie ingedruk nie, terwyl die vierde noot wel gedruk is en die klep oop is, en die wind ongesteur in die kansel kan instroom. Tog kan die pype nie spreek nie, omdat die register nie oopgetrek is nie en die ooreenkomstige opening langs die pypvoet onskadelik geword het.

Gedeelte van sleeplaai waarvan 'n hoek uitgesny is

Skets 2

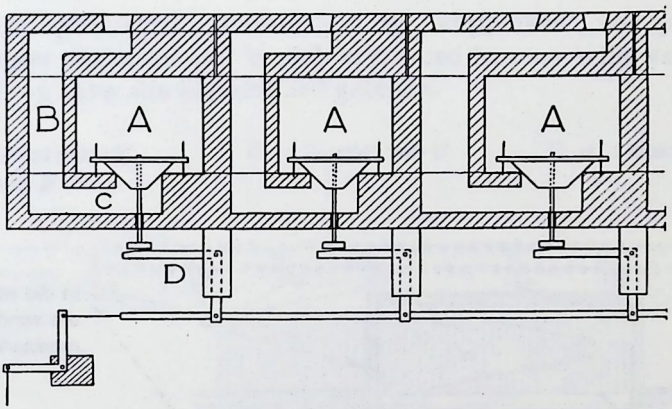


Deursnit van sleeplaai
Skets 3



W = kleppekas
Z = kansel
R = abstrakt
G = ventielstert wat as draaipunt vir die klep dien
H = voorsitbord
L = ventiel (of klep)
N = veer wat klep terugdruk
S = pulpeetplank
T = fondamentbalk
U = bodem van windlaai
V = pulpeet

Die (meganiese) keëllaai
Skets 4



Deursnit vanaf sykant van die laai gesien

A = registerkansel
B = geleiding vir wind wat vanuit registerkansel na pypvoet kan stroom

Skets 5

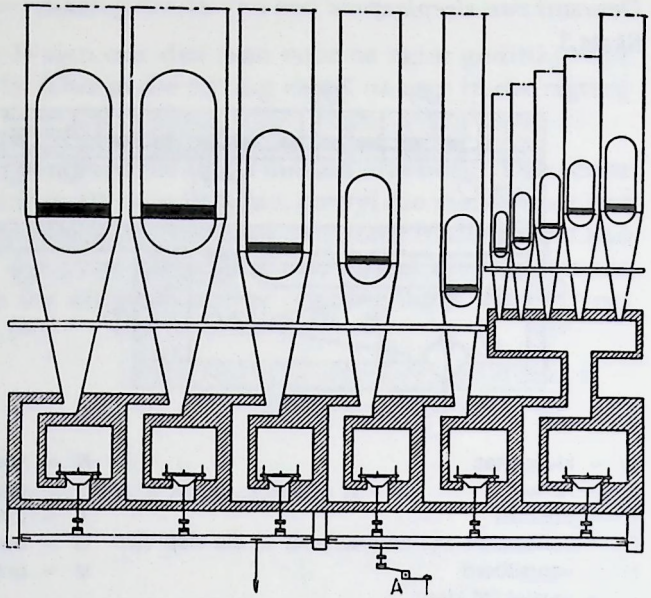
dieselfde as 4

maar

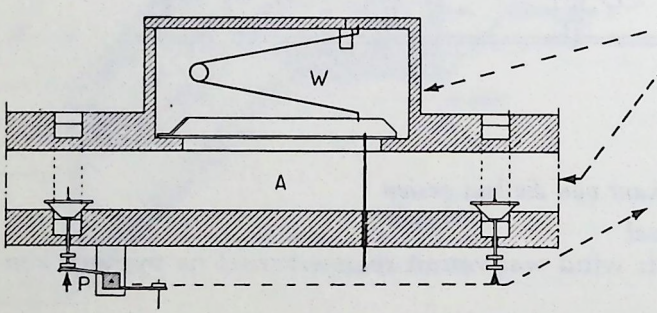
met pype ----->

en

met pyprooster ->



Skets 6



In die middel van die windlaai met registerkanselle

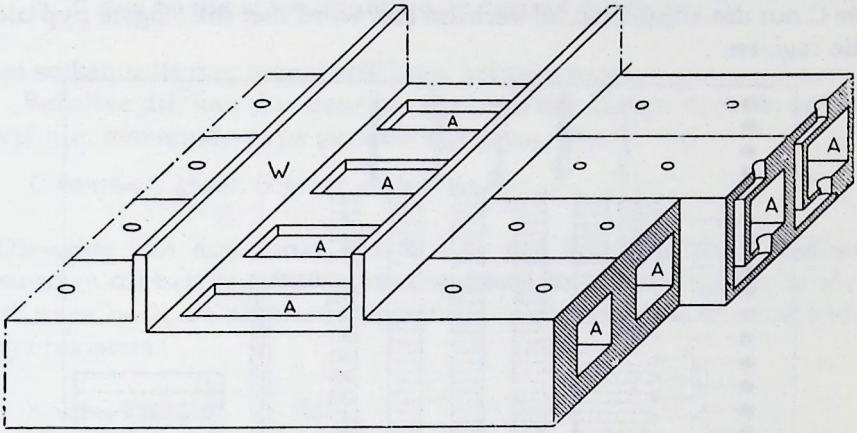
Die keëls van twee verskillende tone is sigbaar

W = ventiel

A = registerkansel

Skets 7

Dieselfde as 6 maar registerventielkas sonder bodek en eindstukke sodat van vier verskillende registerkanselle die opening gesien kan word waarop die registerventiel geplaas word.

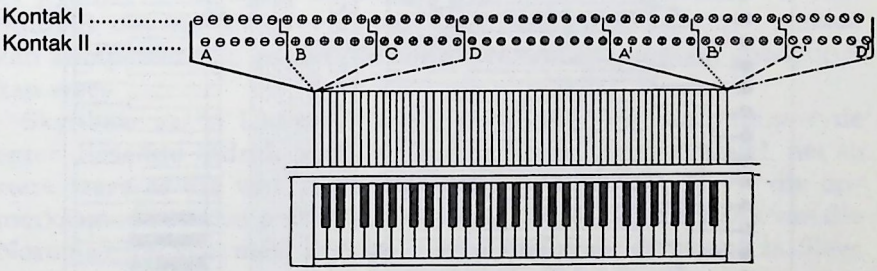


Skematiese voorstelling van die werking van 'n Unitorrel

Skets 8

Die werking vanaf die manuaal na die "koppelkas", wat gewoonlik êrens agter die speeltafel 'n plek kry, word hier ter wille van duidelikheid reg agter die klawerbord geteken.

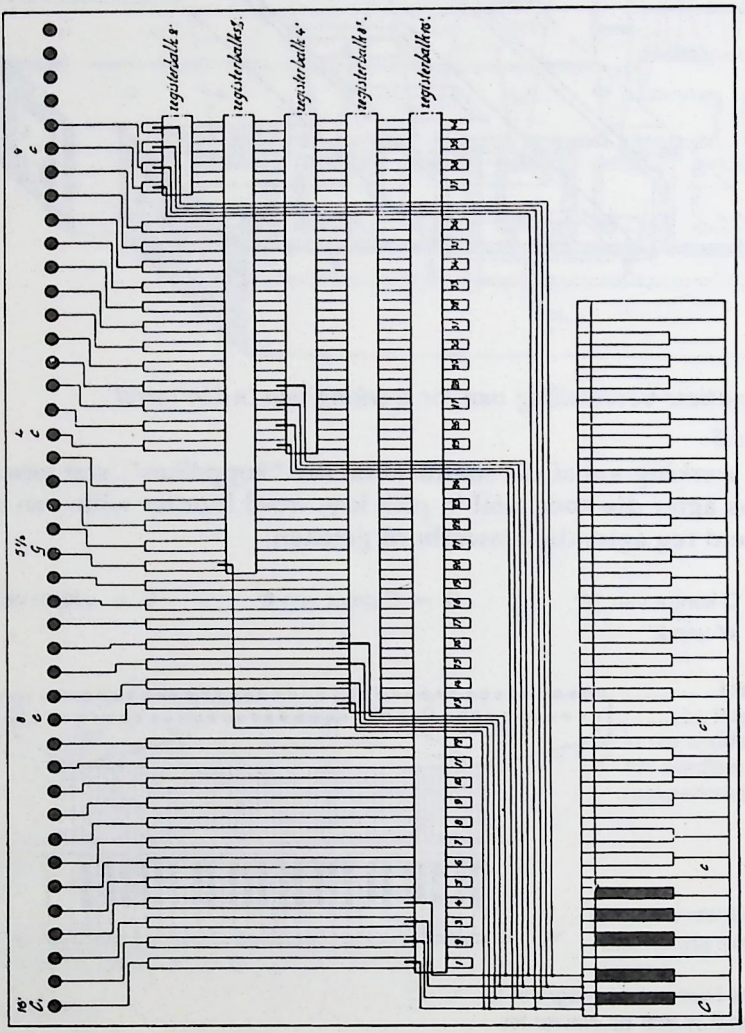
A = C kontra van 16′ B = C groot van 8′ C = c klein van 4′ en
D = c′ van 2′



Kontak I = wat na magneet lei
Kontak II = wat na klawer lei

Skets 9

Die werking vanaf die manuaal, oor die koppelkaste, na die magnete onder die pype (koppelkaste word soms ook registerbalke genoem). Hieruit word vanaf die vier onderste klawers van die manuaal gewys hoe kontak gemaak kan word met vyf verskillende pype uit rye pype wat langs mekaar opgestel is. Dit beteken dat byvoorbeeld die onderste C oor die koppelkas 16′ verbind kan word met die laagste pyp uit die register.



Agtereenvolgens kan dus, vanaf daardie selfde klawer, oor die betrokke koppelkas ook kontak gemaak word met:

C groot 8′ dus en die dertiende pyp uit die reeks en/of
G groot, $5^1/_3$′ dus en die twintigste pyp uit die reeks en/of
c klein, 4′ dus en die vyf-en-twintigste pyp uit die reeks en/of
ci, 2′ dus en die sewe-en-dertigste pyp uit die reeks,

en so kan selfs nog meer verdelings gebruik word.

Behalwe dit, kan dus deur net die onderste klawer te druk, ook al vyf hier genoemde pype gesamentlik praat, dus:

C kontra, C groot, G groot, c klein en *ci.*

Dieselfde kan dus vanaf elke klawer van die klawerbord gedoen word en dit beteken daarom eintlik, dat 'n orrel wat slegs een ry met 97 pype besit, SKYNBAAR dieselfde is as 'n orrel met die volgende vyf registers:

Kontra Prestant	16′
Prestant	8′
Kwintprestant	$5^1/_3$′
Oktaaf	4′
Super Oktaaf	2′

Teoreties sou 'n orrel met vyf verskillende rye met elk 97 pype dus dieselfde beteken as 'n orrel met 25 registers, en hierdie orrel sou tog in werklikheid slegs 5 × 97 pype = 485 pype besit.

By die Normaalsisteem sou 'n orrel met 25 registers (teoreties) 25 × 61 pype = 1 525 egter benodig wees. Hieruit blyk dus wel heel duidelik dat hierdie twee verskillende orrels beslis nie met mekaar kan kompeteer nie, en dat die Unitorrel vanselfsprekend goedkoper kan wees.

Skynbaar sal 'n Unitorrel met vyf rye pype vir die oningewyde egter dieselfde indruk maak en kan sy klank, na sy oordeel, net so sterk wees as dié van 'n Normaalorrel; nogtans sal dit vir die opmerksame luisteraar onmiddellik duidelik wees dat die klank van die Normaalorrel veel meer drakrag het en veel ryker aan klank is. Slegs vir kleiner kerkgeboue kan deur 'n bekwame en vakkundige adviseur, wel 'n bevredigende en beslis bruikbare Unitorrel ontwerp word, wat met slegs vyf rye pype tóg vir die gemeentesang die

gewenste drakrag en ondersteuning gee. Die Unitorrel het dus nie kanselle nie en alle pype staan op een gesamentlike windlaai, maar elke pyp het sy eie afsluiting (wat in beweging gebring word deur 'n elektriese magneet).

Ons merk die volgende op:

- *Die Sleeplaai-orrel* maak gebruik van:
  Toonkanselle waarby alle pype wat tot een klawer behoort, op een kansel staan. As daardie klawer gedruk word, word wind toegelaat in die kansel en alle pype wat tot die register en/of registers behoort wat deur die orrelis oopgetrek is, kan nou spreek.
  Hoewel hierdie soort oorspronklik volkome meganies, met trekkers of abstrakte, en met ventiele of kleppe, met vinger- en voetkrag bespeel kan word, kan dieselfde sisteem vandag ook gebou word met toepassing van elektriese beweegkrag.
- *Die Keëllaai-orrel* maak gebruik van:
  Registerkanselle waarby alle pype wat tot een register behoort op een kansel staan. As die bepaalde register of registers nou deur die orrelis in werking gestel word, word wind toegelaat onder alle pype wat tot daardie register of registers behoort, maar kan slegs spreek as die orrelis een of meerdere klawers met sy hande en/of voete druk.
  Ook hierdie soort orrel kan meganies-, sowel as elektrieswerkend gebou word, maar vanselfsprekend word dit teenswoordig net elektrieswerkend gebou.

Sowel die Sleeplaai-orrel as die Keëllaai-orrel, word aangedui met die versamelnaam "Normaalorrel" omdat by albei sisteme by alle registers wat op die speeltafel (console) gewys word, vir elke klawer ten minste een pyp werklik in die orrel gevind sal word en dus by elke klawer wat gedruk word, selfstandig kan spreek.

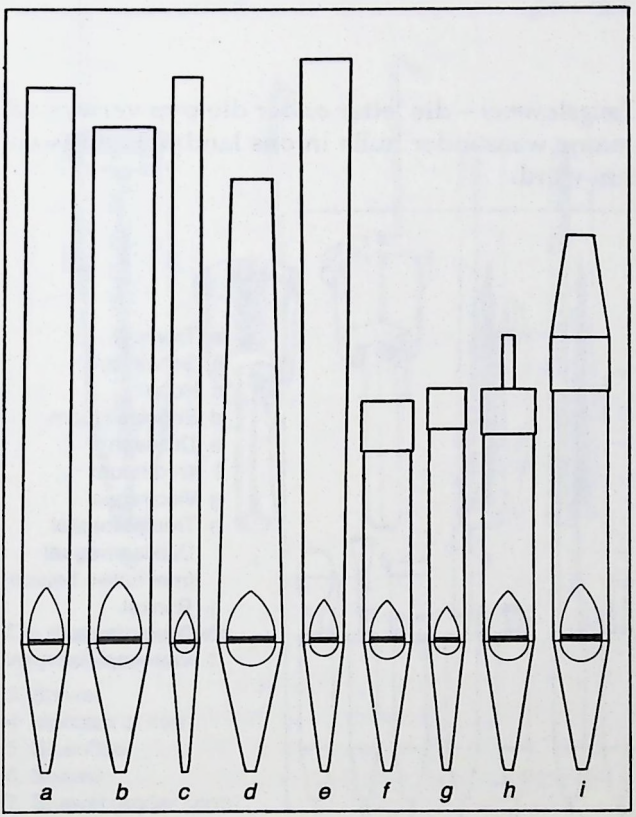
- Die Unit- of Eenheidsorrel het egter totaal *geen kanselle* nie en alle pype wat in die orrel aanwesig is, staan op een gesamentlike windlaai. Elke pyp het sy eie afsluiting en kan, teoreties gedink, op elke klawer van die klawerbord, klankgewend gemaak word. Deur die gebruik van koppelkaste of registerbalke kan deur middel van 'n elektriese geleiding, elk van die pype wat op die windlaai staan, spreek; dit beteken dus dat elke register 'n aantal pype gesamentlik kan gebruik.

Dit beteken dus ook dat by hierdie sisteem, nie vir elke register wat op die speeltafel aangetoon word, by elke klawer wat op die speeltafel gedruk word, ten minste een pyp werklik in die orrel gevind kan word nie.

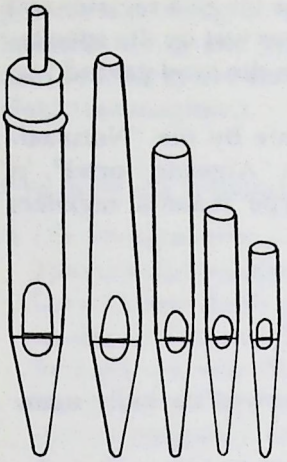
Om hierdie rede word hierdie soort orrel nie by die "Normaal-orrels" gereken nie, maar beskou ons dit as 'n "Afgeleide orrel", 'n orrel wat dus deur afleidings van een reeks pype 'n aantal registers kan aflei.

Skets 10

Die labiaal-pype (die letters onder die pyp verwys na hulle name langsaan).

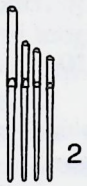


a Prestant
b Oopfluit
c Viola di Gamba
d Baarpyp
e Tolkaan
f Gedek – Holpyp
g Quintadena
h Roerfluit
i Koppelfluit



4 Kornett 8′ + 4′ + $2^2/_3$′ + 2′ + $1^3/_5$′

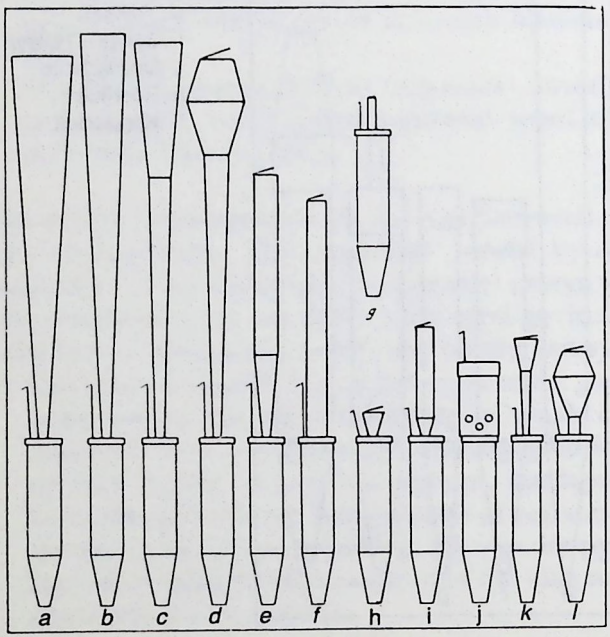
1 Mixtur,



2 Scharf (Scharff, Acuta)

Skets 11

Die Linguaal-Pype (Tongstemme) – die letter onder die pyp verwys na die mees gebruikte name waaronder hulle in ons land bekend is en wat hieronder genoem word.

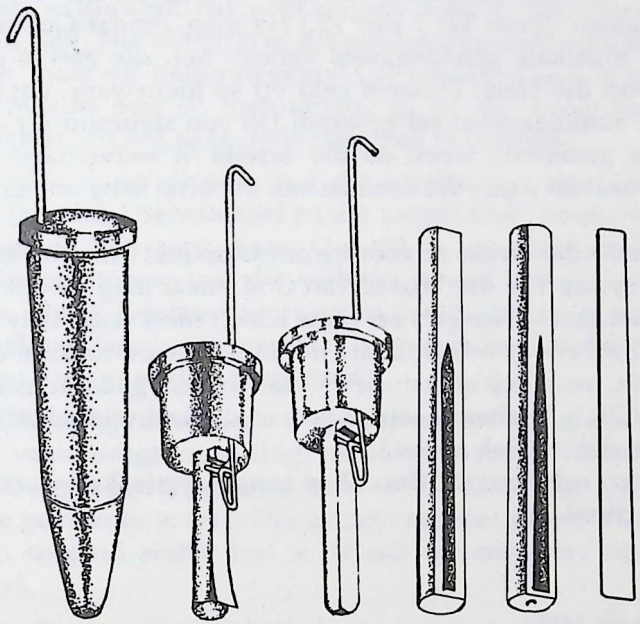


a Trompet
b Schalmey
c Hobo
d Engelse Hoorn
e Dulkiaan
f Kromhoorn
g Vioolregaal
h Trompetregaal
i Dulkiaanregaal (met halwe bekers)
j Ranket
k Tregterregaal
l Vox humana

Daar word op die volgende gewys:

- dat die orrelbouers deur die eeue heen uit die verskillende lande self name aan pype toegeken het met die gevolg dat bepaalde pypvorme somtyds onder verskillende name aangedui word;
- van sommige registers bestaan ook verskillende vorme, byvoorbeeld die Hobo;
- by die tongstemme word die klank – anders as by die labiaalstemme – deur 'n trillende tong tot stand gebring.

Skets 12



Die afbeelding wys die volgende onderdele:

3 Stewel
4 Monstuk of kop
5 Dieselfde
6 Snawel
7 Snawel (ander vorm)
8 Tong

5

Die orrelis van die kerk

1 As gelowige

Die orrelis het geen hoër roeping as die ander lidmate van die kerk nie. Hy het wel 'n andersoortige roeping, 'n ander voorreg, net soos 'n predikant, of die ouderling en die diaken; maar hulle almal saam word as lede van één liggaam geroep om sáám te werk tot die welsyn van die hele liggaam. (Rom 12; 1 Kor 12.) Hy mag, omdat God aan hom besondere musikale genadegawes verleen het, die gawes gebruik in diens van die Here. Daarom geld vir sy dienswerk, dat dit ook in nederige dankbaarheid sal geskied! Dit sou steurend vir die stigting van die gemeente wees, as die orrelis 'n selfvoldane en opgesmukte lidmaat is! Agter die console van die orrel is hy ook geen kunstenaar nie!

As gelowige is dit die orrelis se voorreg om saam met die gemeente te buig voor die gesag van die Woord van God, maar mag hy ook in sy hart (en nie net met sy vingers en voete alleen nie!) saam bely en saam jubel. Daarom vra sy orrelspel nie net musikale betrokkenheid by die liturgie nie, maar ook emosionele – nee: vroom, godsdienstige betrokkenheid. (Dit is heeltemal iets anders as die indiwidualistiese interpretasie van die musiek alleen.)

Net 'n orrelis wat self deur die Boodskap aangegryp is, kan werklik met sy orrelspel dien!

2 As dienaar van die kerk

Die orrelis moet altyd onthou dat nie estetiese eise nie, maar wel teologiese eise deurslaggewend is vir sy dienswerk in die kerk.

Een van die heel belangrikste eise wat aan hom as gelowige dienaar in die kerk gestel word, is dat hy met liefde sal dien. Hy word gedring deur liefde tot God, om die musikale genadegawes – talente – wat hy ontvang het in diens van God te gebruik. Dit mag hy doen, sonder om intussen te vergeet dat dié gawes ook in naasteliefde gebruik moet word!

Hy dien nie alléén nie, maar ook saam met ander, en in dié proses sal daar dikwels ook van hom verwag word om in liefde opofferings te maak ter wille van die naaste; om met selfbeheersing op te tree; om nooit sy eie belang te soek nie!

Sy taak in die erediens is nie 'n ondergeskikte taak nie, maar ook nie 'n oorheersende taak nie.

Saam met die hele gemeente is hy besig met 'n priesterlike en 'n dienende taak. Hy mag nooit 'n konsert lewer nie! Aan die ander kant mag sy dienswerk ook nooit slordig en minderwaardig wees nie; onthou – dit is dienswerk aan die Koning van die kerk! Van sy dienswerk word presies dieselfde verwag as van alle ander dienswerk in die kerk: dit moet gedoen word in getrouheid aan die Woord van God. Nie die orrel of die orrelis antwoord op die Woord van God nie, maar die hele gemeente! Die orrelis se taak is alleen maar om te antwoord met sy instrument, en na die beste van sy vermoë te begelei, dit wil sê te ondersteun en te versterk!

As kerklike dienaar laat die orrelis hom deur die voorgeskrewe liturgie lei. Die voorspel en die naspel moet voorbereidend en nabetragtend van aard wees. Om dit te kan doen, behoort die orrelis rekening te hou met die kerklike jaar en met die prediking. Dit sou die ideale toestand wees as 'n orrelis reeds 'n paar dae voor die erediens kon weet waaroor die prediking handel en watter liedere daar presies gesing gaan word.

Die orrelis is verder ook geroep om met sy gawes en op grond van sy vakkundige opleiding, as leier op te tree (saam met die ander gelowiges in die gemeente) om die liefde vir die lied van die kerk aan die gemeente te leer. Die gemeente moet geleer word om te sing en om singend aktief deel te hê aan die antwoord op die Woord van God.

'n Dienaar van die kerk dien nooit ter wille van homself, sy eie eer of sy eie voordeel nie. Wie die eer en diens wat in die liturgie aan God opgedra word, nie op alle wyses so skoon en verhewe as moontlik help maak nie, skiet nie te kort as dienaar of kunstenaar nie, maar as gelowige in gehoorsaamheid!

As dienaar van die kerk verrig die orrelis sy dienswerk ook formeel, en daarom volgens 'n opgestelde kontrak en in ooreenstemming met bepaalde voorskrifte van die kerk en die kerkraad in wie se diens hy staan.

Soos in die verlede deur die Raad vir Kerkmusiek voortdurend benadruk is, moet die orrelis in die eerste plek self 'n gelowige en oortuigde Protestant (by voorkeur miskien ook lidmaat van dieselfde kerk) wees, wat bereid is om sy pos te aanvaar as amptenaar van die betrokke gemeente.

Dit veronderstel dus ook as 'n heel eerste vereiste, die verantwoordelike betrokkenheid van die kerkraad met die wyse waarop die orrelis sy taak aanvaar en dit hanteer. Dit sal egter buite die beoordelingsvermoë van die kerkraad sowel as van die gemiddelde orrelis wees, om te kan oordeel watter musikale kennis en musikaalpraktiese vereistes benodig word om aan die eerste vereiste te kan voldoen. Dit is om hierdie rede noodsaaklik dat die kerk self goed omlynde en uitvoerig omskrewe vereistes aan voornemende orreliste ter hand stel.

Ongelukkig het, moontlik as gevolg van die benadrukking van die eerste vereiste, by so baie orreliste dié wanopvatting posgevat dat min kennis en die minimum aan praktiese orreloefening vir die pos van kerkorrelis nodig is.

Sonder om in diepte in te gaan op die verskillende fasette van die musiekprofessie, kan dit tog 'n goeie doel dien om een besondere faset 'n bietjie noukeuriger te ontleed.

Amper elke (voornemende) musikus beoefen een bepaalde instrument as sy hoofinstrument; droom van solistiese prestasies op daardie instrument. Min van hierdie jong idealiste besef egter watter stryd gestry moet word alvorens hy die instrument sodanig kan beheers, dat hy in staat is om sy musikale belewenis vir die luisteraar hoorbaar te maak.

Tydens sy opleiding maak die musiekstudent 'n ontwikkeling deur, wat hom bekend maak met die geweldige verskeidenheid van vorme van musiekmaak. Hoewel hy sy studie begin het met die liefde vir sy hoofinstrument, ontdek hy die bevrediging wat ontstaan as hy saam met kollegas wat viool, fluit, tjello ensovoorts as hoofinstrument gekies het, kan deelneem aan kamermusiek in sy verskillende fasette. As gevolg van hierdie ontdekking, besluit hy dan somtyds om te konsentreer op die bestudering van kamermusiek.

Maar ook die klavierstudent, wat sy verwagting gestel het op 'n suksesvolle solistiese loopbaan, ontdek somtyds dat hy oor die be-

sondere vermoë beskik om sangers, violiste, hoboïste en andere op die klavier te begelei! Voortdurend word dit vir hom meer aantreklik, en voortdurend word dit vir hom meer duidelik dat volle bevrediging vir hom hierin lê.

Op hierdie wyse het daar met verloop van tyd in die praktyk twee verskillende klavierspelers, wat in tegniese vermoëns nie vir mekaar agteruit hoef te staan nie, langs mekaar ontwikkel!

Die begeleier-klavierspeler is dus in die praktyk nie dieselfde as die konsertklavierspeler nie, en elke professionele klavierspeler sal dan ook volmondig erken dat die taak van begeleier 'n uiters moeilike en veeleisende kuns is waartoe nie elke goeie klavierspeler in staat is nie.

As ons nou die musikale vereistes wat aan voornemende orreliste gestel word, wil omskryf, moet ons hom in die eerste plek kwalifiseer as 'n begeleier.

Die Verklarende Afrikaanse Woordeboek heg vier verskillende betekenisse aan die woord begelei en wel:

vergesel: twee persone wat 'n gemeenskaplike belang het, vergesel mekaar;
saamgaan met: byvoorbeeld saamgaan met blindes of saamgaan met kinders wat bang is vir die dokter;
hierdie twee veronderstel dus liefde;

geleide doen: 'n gasheer begelei sy hoë gas; dit veronderstel dus 'n soort van ereplig;
aanvullend: wil iets aanvul waarsonder dit nie volledig is nie, veronderstel dus 'n noodsaaklikheid.

Om die vier betekenisse van die woord begelei toe te pas op die woord begeleier, sou ons dus kon sê dat:

'n *begeleier* iemand is wat met liefde saamgaan na die plek waar die ander wil wees en wat dit as 'n ereplig beskou om ondergeskik te wees en aan te vul.

Uit voorafgaande kan dus samevattend gesê word dat die musiekprofessie aan die voornemende musiekbegeleier in wese dieselfde eise stel as wat die kerk, op grond van teologiese eise, aan sy orreliste stel. Vir die professionele begeleier som ons die eise wat gestel moet word soos volg op:

- hy moet die begeerte hê om te begelei;
- hy moet heeltemal bereid wees om, saam met die solis en (indien nodig, sonder primêre inagneming van sy eie oortuiging) die bedoeling van die komponis volgens die oordeel van die solis, tot 'n eenheid saam te smelt;
- hy moet oor die tegniese en musikale vermoëns beskik om die gevoelens en gedagtes op die toegewese instrument in klank om te sit.

Vir die *kerkorrelis* sou die eise dan soos volg opgesom kan word:

- die kerkorrelis moet die begeerte hê om te begelei op grond van sy godsdienstige oortuiging;
- hy moet heeltemal bereid wees om, saam met die gemeente en (indien nodig, sonder primêre inagneming van sy eie insigte en verantwoordelike oortuiging) volgens die oordeel van die gemeente, die bedoeling van die teks van die lied van die kerk tot 'n eenheid saam te smelt;
- hy moet oor die tegniese en musikale vermoëns beskik om die gevoelens van aanbidding, dank en lofprysing van die aardse liggaam van Christus op die betrokke instrument in klank om te sit.

Hierdie drie vereistes is in ooreenstemming met die voorwaarde vir 'n verantwoorde liturgie nl.:

- gehoorsaamheid aan die Heilige Skrif;
- inagneming van die geskiedenis; en
- verantwoordelikheid vir vandag.

Huigens sê in sy aangehaalde boek oor die goeie gebruik van die orrel soos volg (vry vertaal):

> "dit moet so wees dat, as ons nie die woorde voor ons gedruk sou sien nie, die harmonie van die klanke wat die melodie behoorlik tot in die diepte van ons siel kan laat deurdring, eweneens kragtig tot ons gemoed kan spreek as saam met die teks".

Orrelbegeleiding in die erediens is ook by geleentheid so omskryf:

> "Dit is die orrel wat met sy vol klank die mooi en die lelike stemme met 'n mantel van liefde saambind tot een groot en magtige geheel. Dit is die orrel wat die 'vals-sanger' en die stadige of die

vinnige sanger sy indiwidualiteit ontneem en saambind in die onsigbare, maar aanwesige gemeente van Christus."

Uit die voorafgaande mag dit dus duidelik wees dat 'n voornemende kerkorrelis 'n opleiding behoort te ondergaan wat méér inhou as net maar die neem van orrellesse by 'n goeie orreldosent. Dit kan ook nooit genoeg wees om een of twee kursusse oor kerklike orrelspel by te woon nie. Die mens wat hom wil bekwaam om met godsdienstige(!) oortuiging sy taak as gelowige kerkorrelis te volbring, die eer en diens wat in die liturgie aan God opgedra word op alle wyses so skoon en verhewe as moontlik wil help maak, en eerder te kort wil skiet as kunstenaar, as wat hy te kort wil skiet as gelowige in gehoorsaamheid, moet 'n spesiale opleiding geniet wat, net soos die opleiding van die predikant, voldoen aan die vereistes deur die kerk self daarvoor gestel.

So 'n opleiding kan nie uit 'n leerboek geleer word nie, want in ons eeu het die musiek van en vir die kerk tot 'n minimum waarde vir die musiekprofessie gedaal en word dit slegs deur die enkeling in die beperkte tyd wat sy noodsaaklike beroep hom toelaat, as van die grootste godsdienstig-musikale waarde erken en beoefen.

Hoewel daar, na ons oortuiging, in ons land nog tientalle jongmense gevind kan word wat graag 'n grondige opleiding tot goed opgeleide kerkorrelis sou wou ondergaan, is daar 'n klomp praktiese probleme wat dit tans nog verhinder. Sonder om op besonderhede in te gaan, noem ons slegs die volgende mees primêre probleme:

- die algemene opvatting oor musiekonderwys as kuns-objek;
- die gebrek aan studie- en oefenfasiliteite;
- die hoë koste wat aan so 'n opleiding verbonde is; en
- die tekort aan waardebesef ten opsigte van die godsdienstige betekenis van die musiek van die kerk by predikante sowel as by kerkrade.

Vir die soekende jongmense kan ons egter groot bemoediging gee en wel dat in die praktyk bewys is dat elke mens wat beskik oor:

- 'n teoretiese musiekkennis wat min of meer gelykstaan aan die vereistes van Unisa se teorie-graad III eksamen; en
- 'n praktiese klavieropleiding van ongeveer ses jaar, en min of meer gelykstaande aan die vereistes van die Unisa graad V klaviereksamen,

geskik is om deeltyds opgelei te word tot 'n volwaardige, bekwame kerkorrelis wat in baie gevalle dan beter in die kerklike lewe inpas en aan sy vereistes voldoen, as die gebruiklike orrelis met kwalifikasies.

Na 'n indringende opleiding van ten minste vier jaar, kan dan met sukses voldoen word aan die teoretiese en praktiese vereistes van die diploma van die Raad vir Kerkmusiek. Die opleiding omvat teoretiese en praktiese aspekte wat min of meer die volgende inhou:

Prakties

- die bestudering van orrelwerke van verskillende style en tydperke en soos voorgeskryf in die sillabus van die Raad vir Kerkmusiek;
- die bestudering van die koraalspel, transposisie- en variasie-oefeninge;
- gehoor-ontwikkeling;
- basiese harmonie aan die instrument;
- basiese begrip van die drie verskillende orrelsisteme wat in ons land gebruik word;
- basiese begrip van die verskillende pypgroepe;
- basiese begrip van registrasie-moontlikhede; en
- die stem van tongwerke.

Teoretiese kursusse

- basiese begrip van harmonieleer en die toepassing daarvan by koraalspel, gelykstaande aan die vereistes vir die graad VI eksamens van Unisa;
- basiese begrip van die ontwikkeling van die liturgie van die Christelike kerke;
- basiese begrip van die ontwikkeling van die musiek deur die eeue met spesiale aandag aan die musiek van die Christelike kerke;
- basiese begrip van styl vanaf 1500 tot die hede;
- die lewe en werke van die belangrikste orrel-komponiste.

Daar is duisende jongmense wat deur middel van deeltydse, buitemuurse kursusse, of deur middel van korrespondensiekursusse, deur jare van volharding, belangrike kwalifikasies behaal met opoffering van hulle vryetyd.

Prakties is dit dus wel moontlik om hierdie ideaal te bereik. Hoewel die fasiliteite min is, terwyl ook die koste aan die opleiding verbonde hoog is, is daar reeds heelwat gemeentes wat bereid is om 'n bydrae tot dekking van 'n deel van die koste te maak.

By die steeds groeiende belangstelling van die drie Afrikaanse

kerke vir die musiek van die kerk kan die totstandkoming van 'n volwaardige opleidingsentrum vir kerkorreliste nou nie meer maar net as 'n vae moontlikheid gesien word nie.

In die sestiende eeu het Calvyn reeds gesê: "Daar moet 'n cantor wees", en daarmee het hy benadruk, dat dit gaan om 'n duidelik hoorbare teks. Die musikale weergawe daarvan kan net gedoen word deur 'n spesiaal opgeleide mens, by wie dit in die eerste en hoogste instansie gaan om die betekenis van die teks. Maar Calvyn het daarmee tegelyk benadruk, dat dit die verantwoordelikheid van die hele kerk is. Tot daardie kerk behoort u en ek vanweë die genade van die barmhartige God en Here.

Lewer u en ek in gehoorsaamheid aan ons Goddelike opdrag, 'n lofverheffing aan Hom, 'n verantwoordelike, maar boweal verheerlikende bydrae in sy erediens ...?

Naamlys

Augustinus, keiser van Rome (30 vC), die agtste maand van ons jaartelling is na hom vernoem, p 35.
Bach, Johann Sebastian (1685-1750) pp 19, 20, 32, 33, 35, 49.
Böhm, Georg (1661-1733) p 31.
Bossi, Enrico (1861-1925) p 33.
Bourgeois, Louis (1510-1572) pp 18, 19, 21, 23.
Brahms, Johannes (1833-1897) p 33.
Buxtehude, Dietrich (1637-1707) p 31.
Calvyn, Johannes (1509–1564) pp 10, 16, 17, 18, 19, 23, 28, 29, 30, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 81.
Daque, Pierre (Höweler vermeld dat dit waarskynlik die werklike naam is van Maistre Pierre, ± 1561) pp 18, 19, 21.
Decius, Nikolaus (± 1485 tot na 1546) p 18.
De Bèce, Theodorus, p 18.
De Wet, J I – in sy lesing oor: "Liturgie" (11 Mei 1974) pp 1, 6.
Diruta, Girolamo (± 1561-1612) p 29.
Du Toit, J D (Totius) p 43.
Ebeling, J G (1637-1676) p 24.
Eccard J (1553-1611) p 24.
Esterhazy, verskillende vorste waarby Jos Haydn tussen 1761-1790 as kapelmeester werksaam was, p 32.
Franc, Guillaume (16de eeu) p 19.
Franck, César (1822-1890) p 33.
Gesius, B (± 1560-1613) p 24.
Glareanus (1488-1563) Musiekteoretikus wat in sy traktaat "Dodekachordon" (1547) die twaalf toonsoorte van sy tyd verklaar, pp 21, 22, 29.
Gregorius, Pous Gregorius I (± 1604), die Grote, pp 13, 14.
Haén (of Haein), Emanuel (16de eeu) wat in sy boek "Le Probléme du Chant Choral dans les Eglises Réformées et le Trésor liturgique de la Cantilène huguenote" sê: dat die melodieë van die Gereformeerde Psalms stam uit die Gregoriaans in die ruimste sin van die woord. Die bedoelde boek is nie meer verkrygbaar maar die inhoud daarvan is verwerk deur H Hasper in sy boek, Calvyns beginsel voor den zang in den eredienst (1958) p 19, (H 85).
Haspers, H (sien ook onder Haén) Calvyns beginsels voor den zang in den eredienst (1958), p 19.
Haszler, H L (1564-1612) p 24.
Haydn, Joseph (1732-1809) p 32.
Helder, B (± 1585-1635) p 24.
Hess, Joachim (1730-1811) "Luister van het Orgel" is in 1772 in Gouda geskryf en is in 1945 deur Lambert Erné verwerk en deur J A Wagenaar in Utrecht (Nederland) heruitgegee, p 59.

Höweler, Casper "Inleiding tot de muziekgeschiedenis", sewende, bygewerkte druk, uitgawe: H J Paris, Amsterdam 1961, pp 15, 16, 19, 28, 33, 43.
Huigens, Constantyn (1596-1687). Digter en geleerde in 1641 "Gebruyck of ongebruyck van 't Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden". In 1937 is hierdie boek deur D N J van der Paauw verwerk en deur "Drukkerij Goudswaard, Rotterdam" heruitgegee, pp 20, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 46, 78.
Kempers, K Ph Bernet "Muziekgeschiedenis" vierde, uitgebreide en herziene druk, 1947, W R & J Brusseś Uitgeversmaatskappij, Rotterdam, pp 15, 16, 19, 22, 32, 33.
König, J B (1691-1750) p 24.
Landini, Francesco (1325-1397) p 30.
Liszt, Franz (1811-1886) p 33.
Loots, P J "Ons Kerklied deur die Eeue" uitgegee deur die Christen-Studentevereenigingsmaatskappy van Suid-Afrika, Stellenbosch, 1948, pp 38, 40, 42.
Luther, Martin (1483–1546) pp 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 28, 30, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49.
Marcellus, Pous Marcellus II wat volgens sommige geskiedskrywers die kerkmusiek gered het van verbanning as gevolg van 'n mis wat deur Palestrina aan hom opgedra was, p 16.
Marot, Clément (1495-1544) het die beryming van die Psalms begin; sy beryming is deur Calvyn verkies bo sy eie berymings, p 18.
Mehrtens, Frits "Kerk en Musiek", uitgegee deur "Boekencentrum, 'sGravenhage", 1960, pp 44, 45, 49.
Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847) p 33.
Noordtzij, A in 'n Lesing oor "De Schoonheid der Psalmen" by die kongres van die Nederlandse Orrelistevereniging in September 1931. Uitgegee deur die "Boekdrukkerij G Hovens Gréve, Steenwijk, Nederland", 1932, (Gedenkboek), p 24.
Pachelbel, Johann (1653-1706) p 31.
Palestrina, eintlik Giovanni Pierluigi Da Palestrina (1525-1594) pp 16, 26, 46.
Paumann, Conrad (1410-1473) p 28.
Pierre, Maistre, sien ook by Pierre Daque (1561) pp 18, 19, 21.
Pius X, Pous (1903) pp 43, 46, 49.
Pretorius, Michael of Praetorius (1571-1621) p 31.
Pythagoras, Griekse wysgeer uit die sesde eeu voor Christus. Hy was die grondlêer van die op die Wiskunde opgeboude teorie van sameklank, p 52.
Reger, Max (1873-1916) p 33.
Rheinberger, Joseph (1839-1901) p 33.
Scheidt, Samuel (1587-1654) p 31.
Schumann, Robert (1810-1856) p 33.
Schütz, Heinrich (1585–1672) p 29.
Senfl. Ludwig (1490-±1543) p 44.
Serfontein, W J B Voorsitter van die Hersieningskommissie van die Psalms en Gesange, p 37.
Smit, Hettie p 42.

Sweelinck, J Psn (1562–1621) p 31.
Van Derx's, Koraalboek 6e verbeterde druk 1888 deur W J F Nieuwenhuyzen, uitgegee deur J J H Kemmer, Amsterdam, p 34.
Van Noordt, Anthonie (-1675) p 31.
Van Wyk, D J C Liturgie Lesing van 10 September 1975, pp 5, 10, 79.
Widor, Charles Marie (1845-1937) p 33.
Zarlino, Giuseppe (1517-1590) Musiekteoretikus p 29.
Zwart, Jan (1877–1937) pp 33, 35.
Zwingli, Ulrich (1484-1531) pp 28, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50.

Woordverklaring

Abstrakt: Trekkershout verbindingsdraad by die orrel wat die noot met die klep verbind, pp 63, 65, 70.
Aliquot: Alikwot, natuurtoon, bo-toon wat in 'n grondtoon as oktaaf, vyfde, derde ensovoorts meeklink, pp 53, 55, 58, 60, 61, 62, 90.
Amusementsmusiek: Vermaaklikheidsmusiek, pp 39, 56.
Antiek: Die (kulturele) ontwikkelingsproses van die mensheid vanaf die geboorte van Christus tot ongeveer die jaar 500, p 27.
Arsis: Spanning (in teenstelling met ontspanning), p 15.
Ars Nova: Nuwe kuns – so genoem na die titel van 'n "traktaat" van Phillippe de Vitry (oorlede 1361), p 20.
Barok: Tydperk in die algemene kultuurgeskiedenis wat in die verskillende lande, verskillende vorme aangeneem het en wat strek van ongeveer 1600-1750. Rubens, Rembrandt en ook Bach en Händel het tot hierdie tydperk behoort, pp 27, 55, 56.
Bartholoméüsnag: 1572 – Die berugte nag waarin die Protestante in Parys – om die geloof – vermoor is, p 29.
Beker(s): Die resonerende deel van die tongpyp van die orrel wat nie self klank gee nie, p 72.
Bioskooporrel: Die nabootsing van 'n "amusementorkes" waarmee in die jare na die Eerste Wêreld-oorlog die orkeste in die bioskope vervang is, p 56.
Bytone: pp 53, 61.
Cantor: Kantor afrigter en leier van kerkkore, pp 48, 49, 81.
Canzona: Kansone 'n komposisie volgens 'n bepaalde vorm wat as die voorloper van die Fuga gesien kan word, p 20.
Chromatiek: Chromaties, p 19.
Console: Ook speeltafel, pp 48, 67, 70, 71.
Cornett: Kornet 'n vyfstemmige orrelregister wat besonder geskik is by die aanleer van onbekende melodieë, pp 57, 61, 72.
Dodekachardon: Beteken: twaalf toonsoorte, 'n traktaat waarin Clareanus sinspeel op die gebruik van: Ionies en Eolies: (dodekafonie), pp 22, 29.
Eenheidsorrel: Unitorrel: pyporrel waarin uit een lang ry pype meerdere registers afgelei word, pp 62, 67, 69, 70, 71.
Elektroniese orrel: Nabootsing van 'n orrel wat sonder pype geluid gee, pp 51, 56.
Fuga: 'n Komposisie wat gebaseer is op een tema wat deur alle stemme agtereenvolgens gebruik en gevarieer word, p 33.
Gedek: Is die aanduiding van orrelpype wat bokant geheel of gedeeltelik afgesluit is. Die toonhoogte en die karakter kan hierdeur beïnvloed word, p 55, 57, 62.
Gehoorontwikkeling: Is een van die belangrikste fasette by die ontwikkeling van die musikus en het te doen met die analisering van die waarde en betekenis van wat gehoor word. Dit berus vir 'n groot deel op kennis, p 80.

Gregoriaans: Die liturgiese, eenstemmige musiek van die Roomse Kerk. Pous Gregorius I (1604), die Grote, het hierdie musiek tot een liturgiese geheel gevorm. Van daardie tyd af word alle eenstemmige liturgiese musiek van die Roomse Kerk na hom vernoem met die versamelnaam "Gregoriaans", pp 12, 13, 18, 19, 21.

Grondtoon: Van akkoord, p 61.

Harmonie: die teoretiese reëls vir die geordende gebruik van akkoorde, pp 78, 80.

Himnes: p 13.

Hoeke: Draaipunte wat gebruik word in die meganiese Sleeplaai-orrel, p 63.

Hostie: Quel wat in die Roomse Kerk by die "kommunie" (soos ons nagmaal) deur die gelowiges gebruik word, p 14.

Humanisme: Die Renaissance (herlewing en vernuwing) in die wetenskap en die literatuur gedurende die sestiende eeu, p 27, 55, 56.

Improvisasie: Uit die vuis komponeer, p 16, 34.

Johannespassie: Die lydensverhaal van Christus volgens die Evangelie van Johannes, wat deur Johann Sebastian Bach vir koor, soliste en orkes gekomponeer is, (1723) p 49.

Kadense: Bepaalde ruspunte in die musiek, p 12.

Kansèl: Kanaal in die windlaai van orrels, pp 63, 64, 65, 66, 67, 70.

Kegel: Keël – beweegbare afsluiters in die windlaai, p 66.

Keëllaai Kegellade: Windlaai van 'n orrel wat van kegels en registerkanselle gebruik maak, pp 62, 65, 70.

Kerklike jaar: Dr D J C van Wyk gee hiervan die volgende beskrywing: "Die evangelie van Christus het op 'n bepaalde manier verloop. Eers was daar die belofte van die koms van die Messias, daarna sy geboorte, lewe, lyding, dood, opstanding, hemelvaart, en eindelik die uitstorting van die Heilige Gees. Van al hierdie gebeure word gewoonlik in die kerk gepraat as die groot heilsfeite. In die kerklike jaar het ons dan die herdenking van hierdie heilsfeite in die regte volgorde", pp 5, 7, 9 75.

Kerkmusiek: p 16, 17, 22, 32, 37, 49.

Kerktoonaarde: pp 16, 19, 21, 22, 23.

Kernspleet: Opening tussen die voet en die spreeklengte van 'n labiaalpyp van die orrel, p 53.

Klawerbord: Klaviatuur of manuaal by die orrel, pp 67, 70.

Klep (pekas): 'n Soort ventiel by die Sleeplaai-orrel, p. 63, 65, 67, 70.

Kleppekas: Kas waarin die kleppe van die Sleeplaai-orrel onder voortdurende winddruk gehou word, pp 62, 63, 65.

Konsilie van Trente: 1545-1563 – Die teenhervorming gedurende die sestiende eeu, pp 14, 16, 28, 29.

Kontrapunt: Kontrapuntaal: is stem teen stem of wel meerstemmige musiek, pp 16, 20, 22, 54.

Koormeester: Die leier van die koor, as daar ook 'n begeleier gebruik word, p 11.

Koppels of koppelaars: Waardeur die tweede manuaal van die orrel saam met die eerste manuaal kan speel, en/of die registers van die manuale, saam met die voetnote in die pedaal kan praat, pp 60, 61.

Koppelkas of registerbalk: Waardeur by die eenheidsorrel (Unit-organ) by-

voorbeeld uit een eenheid van 109 pype vyf of meer registers getrek word, pp 62, 67, 68, 69, 70.
Koraal/Koralies: pp 8, 11, 19, 20, 24, 34, 47.
Koraalmotet of – voorspel: Is 'n komposisie wat as inleiding vir 'n koraal gekomponeer is en waaruit die koraalmelodie duidelik gehoor kan word, pp 31, 33, 35, 36, 37.
Koraalspel: Is die sinvolle begeleiding van die korale, pp 8, 11, 78, 80.
Korpes: Is 'n ander naam vir die "spreeklengte" of "skaglengte"van die labiaal-orrelpyp, p 53.
Labiaalpyp: Metaal- of hout-orrelpype wat soos 'n fluit deur wind tot klank gebring kan word, pp 71, 73.
Labium: Beteken "lip" is die ingeduikte dele wat onder- en bokant die kernspleet van 'n orrelpyp gevind word. (Bo- en onderlip waartussen die mond (kernspleet) gesien word, p 53.
Lied van die kerk: pp 17, 20, 39, 44.
Linguaal pype: Of tongpyp of tongwerk is orrelpype waarin 'n koperplaatjie (tong) tot trilling, en, deur 'n beweegbare skuif (stemstang) op toonhoogte gebring word, pp 72.
Luister van het Orrel: 'n Boek wat geskryf is deur: Joachim Hess in 1772 en handel oor registrasie van die orrel, p 59.
Magneet: Elektriese magneet wat in orrels gebruik word om kleppe en ventiele in beweging te bring, pp 62, 67, 70.
Magnificat: Die lofsang van Maria volgens Lukas 1, p 13.
Manuaal: Klawerbord van die orrel, pp 59, 60, 61, 62, 67.
Matthéüs Passie: Die lydensverhaal van Christus volgens Matthéüs, wat deur Johann Sebastian Bach vir dubbelkoor, soliste en dubbelorkes gekomponeer is, 1729, p 49.
Meerstemmigheid: Polifonies, pp 16, 20, 22, 27, 30, 31, 54.
Melismaties: As een lettergreep oor meerdere note gesing word, pp 13, 14.
Melodie: pp 11, 13, 16, 19, 39, 40, 46, 47.
Mensuur: Die wydte van 'n orrelpyp, p 54.
Metries: pp 15, 28.
Middeleeue: pp 15, 17.
Mis: Die geordende volgorde van die erediens in die Roomse Kerk, pp 13, 14, 18, 19, 20, 26.
Modi: Meervoud van "Modus". Dit beteken toonsoort by die kerktoonaarde en word ook gebruik vir die aanduiding van ritmiese skemas vir die melodievorming by die ou, dertiende-eeuse noteskrif. Die Gregoriaanse sange van die Roomse Kerk staan so genoteer, p 23.
Mondstuk of kop: Is die deel van 'n tongpyp waarin die tong vasgehou word en op die snawel gedruk word deur die stemstang, p 73.
Monodie: Is solosang. Hier word bedoel die sestiende-eeuse begeleide sang wat ontstaan het uit die polifone musiek van die vorige eeue, pp 29, 32.
Morgenzang: Uit die ou Nederlandse vervolgbundel op die melodie van Psalm 132 en 142. Komponis: L Bourgeois, ons gesang: 199, p 41.
Musica falsa/ficta: Is "valse musiek"; vyftiende- en sestiende-eeuse gebruik om bepaalde tone van die kerktoonaarde hoër of laer te sing as wat hulle geskryf is, pp 16, 22.

Musiek van die kerk: pp 12, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 27, 33, 36, 37, 38, 39, 49.
Musiek vir die kerk: pp 26, 31, 33, 35, 36, 37.
Naspel: p 75.
Natuurtone: p 53, 55, 58, 60.
Normaalorrel: Pyporrel waarin by elke register en vir elke noot ten minste een pyp selfsprekend is, pp 69, 70, 71.
Noteskrif: pp 15, 16, 28.
Ooppyp(e): p 55.
Orrelpyp(e): pp 53, 55, 57, 58.
Orrelsisteem: Soos aangedui deur die name: Sleeplaai-orrel, Keëllaai-orrel, Eenheidsorrel, pp 62, 80.
Pedaal: Klaviatuur by die orrel wat met die voete bespeel word, pp 59, 60.
Polifonie: Sien ook onder kontrapunt; 'n musikale komposisie waarin verskillende selfstandige melodieë gelyktydig en in harmonie met mekaar, tot een sinvolle geheel gevorm word, pp 16, 20, 22, 32.
Posaunen Chöre: Veral in Noord-Duitsland is gedurende die dertiger- en vroeg veertigerjare, pogings aangewend om die sang van die gemeente, deur middel van 'n Basuinkoor, wat saam met die orrel die begeleiding versorg, te verbeter. Dergelike kore was bekend onder die naam: "Posaunen Chöre", p 51.
Prelude: Voorspel of inleiding, pp 8, 9, 10, 62, 75.
Protestantsekoraal: Die lied van die Protestantse kerke volgens die voorbeeld van Martin Luther, pp 8, 18, 19, 20, 24, 34, 47.
Psalmmodi: pp 12, 23.
Pulpeet: Leersakkie in die Sleeplaai-orrel wat voorkom dat te veel wind verlore gaan, p 65.
Pypfamilie(s): Pype van een bepaalde karakter wat met verskillende name aangedui word, p 55, 57, 58.
Pypgate: Openinge in die windlaai waarin die voet van die pyp rus, p 64.
Pyporrel: Die enigste werklike orrel waarin net deur middel van pype klank ontwikkel, p 51.
Pyprooster: Wat ongeveer ses cm bokant die windlaai voorkom dat die pype omval, p 66.
Reformasie: Franse woord vir "Hervorming", p 17.
Reformator(e): Franse woord vir "hervormer(s)", pp 17, 18.
Register: 'n Ry orrelpype wat elkeen bepaalde toonhoogte en almal dieselfde soort karakter het, pp 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 70.
Registerbalke of Koppelkaste: pp 62, 67, 68, 69, 70.
Registerkanaal of kansèl waarop die pype van een bepaalde register geplaas is, pp 63, 64, 65, 66, 67, 70.
Renaissance: Herlewings- en vernuwingstydperk in die musiek, (± 1400-1600) pp 19, 27, 28.
Ritme: Vrye natuurlike beweging, pp 10, 15, 27, 28, 39, 44.
Rococo: Styl Louis XV, tydperk van oordadige versierings (1715-1774) pp 27, 32.
Romantiek: Die kultuurtydperk van 1815-1914, wat gekenmerk word deur die heerskappy van die gevoel oor die verstand, pp 27, 33, 55, 56.
Schola Cantorum: Gilde van sangers wat deur die Roomse Kerk reeds voor

600 in Rome gestig was om die Liturgiese sange suiwer te behou, p 16.
Sillabies: Wanneer vir elke lettergreep een noot gebruik word, p 13.
Sisteem: Stelsel, soos byvoorbeeld: Sleeplaai- of keëllaai- of eenheidssisteem, pp 62, 69, 70.
Sleep: 'n Lang stuk hout waarin vir elke pyp 'n opening is wat, deur verskuiwing van die Sleep, onder of net langs die pypopening beweeg kan word, pp 63, 64.
Sleeplaai-orrel: Pyporrel waarin deur die verskuiwing van 'n lang stuk hout wat voorsien is van net soveel gate as wat daar pype tot een register behoort, 'n register oop of toe gemaak kan word, pp 54, 62, 63, 64, 65, 70.
Snawel: 'n Half rond koper pypie wat in die mondstuk of kop van 'n tongpyp vassit waarop die tong vasgehou word. Deur wind wat in die pypie geblaas word, word die tong tot trilling en klank gebring, p 73.
Speeltafel of concole: Vanwaar die orrelis die orrel tot klank bring en bespeel, pp 48, 67, 70, 71.
Spreeklengte: Van orrelpyp, sien ook korpus, p 53.
Stewel: Is 'n oop pyp waarin die hele mondstuk vasgehou word, p 73.
Strykers: Is orrelregisters wat die geluid van viole en tjelli benader, p 55.
Tabulatuur: Tabulatuur is 'n veertiende-eeuse noteskrif vir instrumente, p 31.
Tempo: pp 9, 10, 11, 15, 19, 30, 31, 35, 36, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49,78, 80.
Tesis: Teenstelling van arsis – dus: ontspanning, p 15.
Toets of klawer van 'n klawerbord-instrument: pp 63, 68, 69, 70, 71.
Tong: Die trillende koperplaatjie in die kop van 'n tongpyp, p 73.
Tongstemme: Registers wat geluid gee deur 'n trillende tong: pp 55, 57, 73, 80.
Toonaard: Toonsoort, pp 10, 28.
Toonkansèl: 'n Windkanaal waarop pype staan wat almal deur dieselfde klawer bedien word, pp 63, 64, 65, 70.
Transposisie: 'n Musiekstuk in 'n ander toonsoort speel as waarin dit geskryf is, p 80.
Tremulant: Tremelo, bewing van geluid, p 62.
Unitorrel: Eenheidsorrel, pp 62, 67, 69, 70, 71.
Variasie: 'n Komposisievorm waarin 'n bepaalde melodie op verskillende maniere versier- en/of bewerk word, pp 31, 80.
Verklarende Afrikaanse Woordeboek – Kritzinger, Labuschagne, Pienaar – 5e druk 1970, p 77.
Ventiel: 'n Soort klep van die Keëllaai-orrel, p.. 63, 66, 68, 69, 70, 73.
Ventielkas: Van die Keëllaai-orrel. Elke ventiel bedien net een registerkansel, pp 62, 63, 67.
Voet: Onderste deel van 'n labiaalpyp, pp 53, 64, 65.
Voet: Ongeveer 30 cm vaste maat waarin onder meer die lengte van pype aangedui word, pp 53, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 72.
Voorsitbord: Wat die voorkant van die kleppekas van die sleeplaai afsluit, pp 63, 65.
Voorspel: Prelude, Preludium, pp 8, 9, 10, 62, 75.
Vulstemme: Is registers wat aliquottone voortbring, pp 55, 57.
Windlaai: Van alle soorte pyporrels, pp 62, 63, 64, 65, 66, 70.

Bronnegids

Liturgie

Blume, Fr: Evangelische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft, E Bücken), Potsdam.

Bijster Jacob: De grondslagen van het Protestants Koraalspel, De nieuwe muziekhandel, Amsterdam, 1937.

De Roos, SP: Beginselen van Kerkmusiek, Uitgeverij H J Paris, Amsterdam, 1946.

Dreyer, Joh: Die Vraebus, NHW Pers, 1957.

Gennrich, Paul: Kirchen und neues Lied, Göttingen, 1939.

Hasper, H: Calvijns beginsel voor den zang in den eredienst, 1958.

Loader, JA: 'n Nuwe lied vir die Here, HAUM, 1979.

Loots, P J: Ons Kerklied deur die eeue, CSV Boekhandel, Stellenbosch, 1948.

Mehrtens, Frits: Kerk en Muziek, Boekencentrum 'sGravenhage, 1960.

Mudde, Willem: Koor en orgel in den Eredienst, Amsterdam, 1941. Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder der Christenheit, neu bearbeitet von Wilhelm Vischer, Zürich.

Van Waesberghe, Jos Smits: Gregoriaansche muziek en haar plaats in den Katholieken Eredienst, Amsterdam.

Van der Horst, Anthon en Van der Leeuw, G: Bach's Hoogmis, Uitgeversmaatschappij Holland, Amsterdam.

Van der Leeuw, G: Liturgische eischen aan Orgel en Organist (Gedenkboek van het Congres der Ned, Org Ver, 1932).

Van der Leeuw, G: Koor, Orgel en Organist in den Eredienst, Adoremus.

Van der Leeuw, G: Liturgische kennis voor den organist, Arnhem, 1944.

Van der Leeuw, G en Bernet-Kempers, H P: Beknopte geschiedenis van het kerklied, Groningen, 1939.

Musiekgeskiedenis

Eerste Afrikaanse Liederebundel vir Sondagskool en Huisgesin, Uitgawe Nederduitse Hervormde Kerk van Afrika, Uitgewer en datum onbekend.

Höweler, Casper: Inleiding tot de Muziekgeschiedenis, H J Paris, Amsterdam, 1961.

Höweler, Casper: X – Y – Z der Muziek, Uitgeversmaatschappij W de Haan Utrecht, 3e druk.

Kempers, K Ph: Meesters der Muziek, Brusse, Rotterdam, 1939.

Kempers, K Ph: Muziekgeschiedenis, Brusse, Rotterdam, 1947.

Kloppenburg, W C M : Muziek door de eeuwen (4 dele), Broekmans en van Poppel, Amsterdam, 1961.

Mehrtens, Frits: Kerk en Muziek, Boekencentrum, 's Gravenhage, 1960.

Musiekwoordeboek, Vaktaalburo, Tafelberg, 1973.

Andersen, Poul-Gerhard: Organ building and design, Allen and Unwin, London, 1976.
Blanton, Joseph Edwin: The Organ in Church Design, Venture Press, Albany, Texas, 1957.
Bouwman, A: Orgels in Nederland, Albert de Lange, Amsterdam, 1943.
Oosterhof, A P en Bouman, A: Orgelbouwkunde, Van Moutgen en de Does, Amsterdam, 1947.
Riemann, H. Max Hesses Verlag, Berlin, 1922.
Smets, Paul: Neuzeitlicher Orgelbou, Im Rheingold – Verlag, Mainz, 1942.
Telman, T: Het Orgel, Kluvers Boekhandel, 1925.

Psalms	*Gesange op dieselfde melodie*
8	Gesang 250
17	Gesang 127
19	Gesang 209
21	Gesang 161, 263
24	Gesang 308
25	Gesang 266
31^2	Gesang 20
$33^1/67$	Gesang 154
36/68	Gesang 4, 12, 19, 53, 149, 155, 186, 335
38	Gesang 268, 310
42	Gesang 9, 57, 199, 306
45	Gesang 16, 297, 307, 312
46	Gesang 217, 218
47	Gesang 152
51	Gesang 21, 51
65/72	Gesang 125
66	Gesang 25, 40^1, 175, 207, 309, 337
$67/33^1$	Gesang 154
68/36	Gesang 4, 12, 19, 53, 149, 155, 186. 335
69	Gesang 256, 293
72/65	Gesang 125
73	Gesang 118
74/116	Gesang 31, 191
77/86	Gesang 49
81	Gesang 185
84	Gesang 169, 214, 258, 302, 313
86/77	Gesang 49
89	Gesang 7
103	Gesang 52
104	Gesang 82, 106, 137
105	Gesang 163
116/77	Gesang 31, 191
119	Gesang 261
128	Gesang 147, 167, 224, 338

131	Gesang 30, 327
134	Gesang 28, 84, 151, 321
136	Gesang 187
138	Gesang 129, 315, 332
140	Gesang 128, 241[2], 284, 346
142	Gesang 30, 327
150	Gesang 108

GESANGE in volgorde, met verwysing na die nommers waar dieselfde melodie gebruik word en met verwysing na dieselfde melodie by die Psalms

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
1	17	
2	22, 238, 260	
3	148	
4	12, 19, 53, 149, 155, 186, 335	36/68
5	65	
6		
7		89
8	142	
9	57, 199, 306	42
10	23	
11	323	
12	Sien 4	36/68
13	194, 353	
14		
15	59, 228, 320	
16	297, 307, 312	45
17	Sien 1	
18	195	
19	Sien 4	36/68
20		31[2]
21	51	51
22	Sien 2	
23	Sien 10	
24	135, 196, 317	

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
25	40[1], 175, 207, 309, 337	66
26	130, 245	
27		
28	84, 151, 321	134
29	180, 225, 253, 267, 287	
30	327	142
31	191	74/116
32		
33	230	
34		
35[1]		
35[2]	316	
36		
37	79	
38		
39	176, 273, 277	
40[1]	Sien 25	66
40[2]		
41		
42		
43		
44		
45		
46	205, 226	
47		
48	286	
49		77/86
50		
51	Sien 21	51
52		103
53	Sien 4	36/68
54	254, 329	
55		
56	122, 132, 133	
57	Sien 9	
58		
59	Sien 15	

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
60		
61	311	
62	336	
63		
64	67	
65	Sien 5	
66	113, 204, 213, 291, 340	
67	Sien 64	
68	179	
69		
70	170, 326	
71	280, 295	
72		
73		
74		
75		
76	Lofsang van Maria	
77		
78[1]		
78[2]		
79	Sien 37	
80	333	
81		
82	106, 137	104
83		
84	Sien 28	134
85		
86		
87		
88		
89	183	
90		
91		
92		
93		
94		
95		

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
96		
97		
98		
99		
100	131, 162, 173, 232, 334[2]	
101		
102	198	
103		
104		
105		
106	Sien 82	104
107		
108		150
109		
110		
111	134, 301 Lofsang van Simeon	
112		
113	Sien 66	
114	330	
115		
116		
117		
118		
119		
120		
121		
122	Sien 56	
123		
124	283, 350	
125		72/65
126		
127		17
128	241[2], 284, 346	140 klein verskil
129	315, 332	138
130	Sien 26	
131	Sien 100	
132	Sien 56	

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
133	Sien 56	
134	Sien 111	
135	196, 317	
136		
137	Sien 82	104
138	174, 227	
139		
140		
141		
142	Sien 8	
143	272, 282	
144		
145	184	
146	247	
147	167, 224, 338	128
148	Sien 3	
149	Sien 4	36/68
150		
151	Sien 28	134
152		47
153		
154		33[1]
155	Sien 4	36/68
156	164, 233	
157	215	
158	166, 239, 275, 285	
159	168	
160		
161	263	21
162	Sien 100	
163		105
164	Sien 156	
165	216	
166	Sien 158	
167	Sien 147	128
168	Sien 159	
169	214, 258, 302, 313	84

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
170	Sien 70	
172	221, 342	
173	Sien 100	
174	Sien 138	
175	Sien 25	66
176	Sien 39	
177		
178		
179	Sien 68	
180	Sien 29	
181		
182		
183	Sien 89	
184	Sien 145	
185		81
186	Sien 4	36/68
187		136
188		
189	349	
190		
191	Sien 31	74/116
192		
193		
194	Sien 31	
195	Sien 18	
196	Sien 24	
197		
198	Sien 102	
199	Sien 9	42
200	244	
201		
202		
203		
204	Sien 66	
205	Sien 46	
206		
207	Sien 25	66

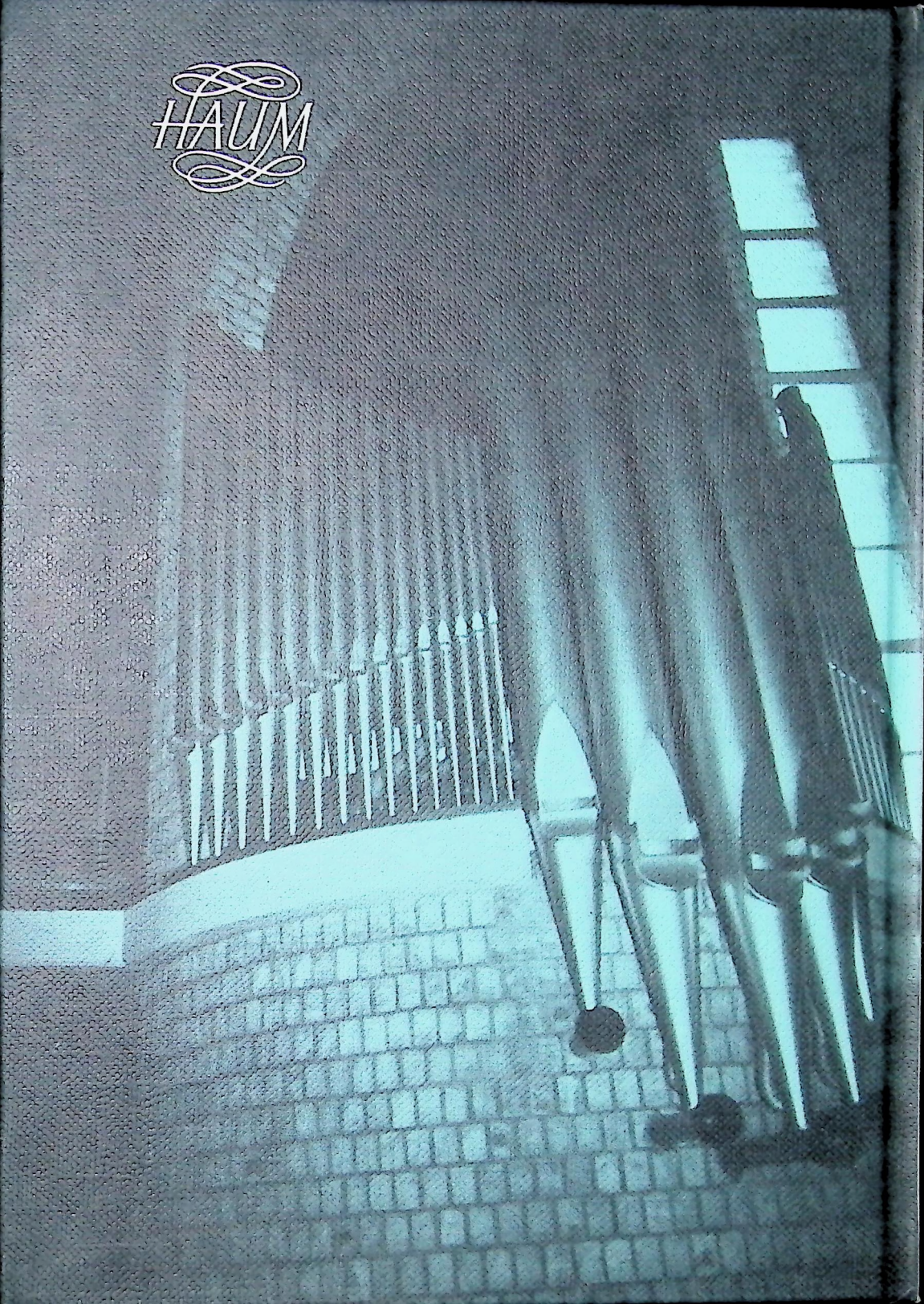
Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
208		
209		19
210		
211	223, 257, 259	
212	234	
213	Sien 66	
214	Sien 169	84
215	Sien 157	
216	Sien 165	
217	218	46
218	217	46
219	229, 304[2], 352[2]	
220		
221	Sien 172	
222		
223	Sien 211	
224	Sien 147	128
225	Sien 29	
226	Sien 46	
227	Sien 138	
228	Sien 15	
229	Sien 219	
230	Sien 33	
231	318	
232	Sien 100	
233	Sien 156	
234	Sien 212	
235		
236		
237		
238	Sien 2	
239	Sien 158	
240		
241[1]	Sien 128	140
241[2]		
242		
243		

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
244	Sien 200	
245	Sien 26	
246[1]		
246[2]		
247	Sien 146	
248		
249		
250		8
251		
252		
253	Sien 29	
254	Sien 54	
255		
256	293	69
257	Sien 211	
258	Sien 169	84
259	Sien 211	
260	Sien 2	
261		119
262		
263	Sien 161	21
264	269	
265		
266		25
267	Sien 29	
268	310	38
269	Sien 264	
270		
271		
272	Sien 143	
273	Sien 39	
274		
275	Sien 158	
276	289	
277	Sien 39	
278		
279		

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
280	Sien 71	
281		
282	Sien 143	
283	Sien 124	
284	Sien 128	140
285	Sien 158	
286	Sien 48	
287	Sien 29	
288		
289	Sien 276	
290		
291	Sien 66	
292		
293	Sien 256	69
294		
295	Sien 71	
296		
297	Sien 16	45
298		
299		
300		
301	Sien 111	
302	Sien 169	84
303	345	
304[1]	352[1]	
304[2]	Sien 219	
305		
306	Sien 9	42
307	Sien 16	45
308		
309	Sien 25	66
310	Sien 268	38
311	Sien 61	
312	Sien 16	45
313	Sien 169	84
314	322	
315	Sien 129	138

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
316	Sien 35[2]	
317	Sien 24	
318	Sien 231	
319		
320	Sien 15	
321	Sien 28	134
322	Sien 314	
323	Sien 11	
324		
325		
326	Sien 70	
327	Sien 30	142
328	331	
329	Sien 54	
330	Sien 114	
331	sien 328	
332	Sien 129	138
333	Sien 80	
334[1]	H du Plessis	
334[2]	Sien 100	
335	Sien 4	36/68
336	Sien 62	
337	Sien 25	66
338	Sien 147	128
339		
340	Sien 66	
341		
342	Sien 172	
343		
344		
345	Sien 303	
346	Sien 128	140
347		
348		
349	Sien 189	
350	Sien 124	
351		

Gesang	Gesang met dieselfde melodie	Dieselfde Psalmmelodie
352[1]	Sien 304[1]	
352[2]	Sien 219	
353	Sien 13	


HAUM